

Filologie medievali e moderne 1
Serie occidentale 1

Medioevi Moderni - Modernità del Medioevo

a cura di

Marina Buzzoni, Maria Grazia Cammarota,
Marusca Francini



Edizioni
Ca'Foscari

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

*filologie
medievali e
moderne
serie occidentale*

Filologie medievali e moderne

Serie occidentale

EDITOR Eugenio Burgio

COMITATO DI LETTURA Massimiliano Bampi, Saverio Bellomo, Marina Buzoni, Serena Fornasiero, Lorenzo Tomasin, Tiziano Zanato

Serie orientale

EDITOR Antonella Ghersetti

COMITATO DI LETTURA Attilio Andreini, Giampiero Bellingeri, Paolo Calveti, Marco Ceresa, Daniela Meneghini, Antonio Rigopoulos, Bonaventura Ruperti

Questo volume è pubblicato dopo il parere favorevole di un revisore scelto all'interno del Comitato di lettura, e di un revisore esterno scelto per la sua specifica competenza sull'argomento. La valutazione si è svolta secondo i criteri della *peer review*, e nel rispetto del reciproco anonimato tra revisori e autore.

Medioevi Moderni - Modernità del Medioevo

Saggi per Maria Grazia Saibene

a cura di

Marina Buzzoni, Maria Grazia Cammarota,
Marusca Francini



Edizioni
Ca' Foscari

© 2013 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia

edizionicafoscari.unive.it

ISBN 978-88-97735-31-1

9	Introduzione	MARINA BUZZONI, MARIA GRAZIA CAMMAROTA, MARUSCA FRANCINI
15	Per Maria Grazia	GIUSEPPE MAZZOCCHI
	Riscritture oggi	
23	Il rifiuto dell'altro	La costruzione della polarità cristiani-musulmani nel <i>Parzival</i> di Auguste Lechner MARIA GRAZIA CAMMAROTA
41	Beowulf sulle strade del fantasy	FULVIO FERRARI
57	<i>L'Inno</i> di Cædmon nelle antologie	Scelte editoriali e traduttive ROBERTA BASSI
	Traduzioni intersemiotiche	
79	L'appropriazione di una leggenda	Robin Hood nelle fonti medievali e nelle riscritture cinematografiche contemporanee MARINA BUZZONI
105	Lohengrin alla corte di Vienna	La parodia wagneriana di Nestroy DONATELLA MAZZA

-
- 121 Riscritture dolomitiche
Trasposizioni intersemiotiche del *Laurin* alto-tedesco medio
ALESSANDRO ZIRONI
- Il Medioevo in Età moderna
- 143 Il *Racconto del gallo e della volpe* tra Esopo
e il Roman de Renart
Proposte di studio
MARIA CRISTINA BRAGONE
- 157 Testi, paratesti, contesti
Sulla ricezione della poesia di Walther von der Vogelweide
nell'Ottocento tedesco tra filologia e ideologia
MASSIMILIANO BAMPI
- 171 Medioevo romantico
Mary Shelley e l'Italia
LIA GUERRA
- Il Medioevo nel Medioevo
- 187 Gli elementi della tradizione scandinava nella traduzione
norrena dell'*Evangelium Nicodemi*
MATUSCA FRANCINI
- 209 «Cristo e la Samaritana» dalla *Vulgata* al rifacimento in versi
in tedesco antico
NICOLETTA FRANCOVICH ONESTI
- 223 La «morte per amore»
Varianti narrative medievali alla luce dell'antichità
CHRISTOPH HUBER
- 247 La lirica tedesca medievale come mezzo di orientamento
ideologico e comunicazione politica
Dalla rilettura di alcuni versi di Walther von der Vogelweide
MARIA VITTORIA MOLINARI
- 263 La condanna dell'amore adultero nella rielaborazione
quattrocentesca in prosa del *Tristrant und Isalde*
ANTONELLA CALARESU
-

-
- 275 Riscritture del tema del giorno del Giudizio nell'*Exeter Book*
SILVIA GEREMIA
- 293 Da *ænigma* a *riddle*
Traduzione e riscrittura di indovinelli latini in antico inglese
FEDERICO PANTALEONI
- 309 Le *Meraviglie d'Oriente*: due versioni a confronto
ELISA RAMAZZINA
- 325 Alcune considerazioni sulla riscrittura medio-inglese della
Epistola Alexandri ad Aristotelem
OMAR KHALAF
-

Introduzione

MARINA BUZZONI, MARIA GRAZIA CAMMAROTA, MARUSCA FRANCINI

Il Medioevo: «l'Età di mezzo» convenzionalmente posta tra la caduta dell'Impero romano d'Occidente (476) e l'anno della scoperta dell'America e della cacciata dei Mori dalla Spagna (1492). L'approccio a questo periodo storico, lungo più di un millennio e tutt'altro che unitario e coerente, continua a oscillare tra le due contrapposte immagini che Illuminismo e Romanticismo ci hanno consegnato. Da un lato, il Medioevo del fanatismo religioso, delle superstizioni, dello scontro fra chiesa e stato; un Medioevo oscuro, barbaro, oppressivo. Dall'altro il Medioevo della sincera devozione religiosa, delle grandi espressioni artistiche, dell'affermazione della libertà dei popoli contro la tirannia dell'Impero romano; un Medioevo luminoso, raffinato, fantasioso. Non è infrequente che una prima immagine romantica del Medioevo si incontri nell'infanzia: è il Medioevo della fiaba, dei castelli turriti delle miniature idealizzanti del xv secolo (quali *Les très riches heures du Duc de Berry*) riproposti nelle pellicole disneyane, un mondo popolato da prodi cavalieri che lottano contro animali fantastici, conquistano tesori favolosi e si innamorano di bellissime principesse; è un mondo fiabesco, che unisce magia bianca e magia nera, avventura e amore; e dove il bene trionfa sul male. Una immagine fortemente negativa è invece quella che spesso ricorre nella propaganda politica contemporanea, che usa il Medioevo come cifra di arretratezza culturale, ingiustizia, brutalità, specialmente per caratterizzare tutto quello che riguarda l'avversario, interno o esterno che sia (cfr., *inter alios*, DI CARPEGNA FALCONIERI 2011); una propaganda che ha attinto e continua ad attingere a piene mani all'epoca delle crociate, un momento circoscritto e tragicamente complesso di quel lungo millennio, presumendo di poter legittimare in questo modo la rappresentazione manichea delle attuali tensioni tra Occidente e Oriente e la conseguente necessità di nuove azioni belliche, oppure, nel migliore dei casi, la lotta contro le sole istanze fondamentaliste.

Tra i due poli estremi del Medioevo oscuro e del Medioevo luminoso si collocano molte altre forme di appropriazione di questo periodo storico, che selezionano e potenziano uno o più elementi di un mondo eterogeneo, inevitabilmente contraddittorio e mutevole, in nessun modo riducibile a un'unica dimensione. Ed è proprio per questa sua sostanziale complessità che il Medioevo può rispondere alle esigenze più varie, mettendo a disposizione un repertorio vastissimo di modelli da imitare o da evitare, figure e simboli che possono essere investiti di valori nuovi e piegati ad esprimere significati di volta in volta diversi. Come scrive Massimo Oldoni, il Medioevo «sembra star là in attesa dell'auto-re» (OLDONI 1997, p. 15). Fa ad esempio da contrappunto all'immagine disneyana di un Medioevo oleografico l'innovativa serie animata della Dreamworks *Shrek* (2001→) che, ispirandosi al pressoché omonimo libro illustrato di William Steig (*Shrek!*, 1990), riscrive in senso parodistico gli elementi canonici della fiaba classica, mantenendone solo l'epilogo felice – sebbene anch'esso riletto nel senso postmoderno di una riflessione sulla necessità di guardare al di là delle apparenze.

Il Medioevo è dunque più che mai moderno, è una presenza costante oggi, in tutte le forme di comunicazione e in ogni tipo di mezzo espressivo, e la sua forza evocativa non mostra segni di cedimento. Si continua a cercare il Medioevo come luogo distante, esotico, «altro», e, viceversa, come luogo in cui ritrovare affinità con la nostra epoca. Il Medioevo, scrive Eugenio Randi, «ha il naso di cera: e ciascuno può fargli assumere la forma che preferisce» (RANDI 1997). È inevitabile che di questo mondo lontano si riescano a scorgere soprattutto le immagini riflesse dallo specchio deformante delle sue appropriazioni moderne (ECO 1973). Entrare direttamente in contatto con le testimonianze del passato è una impresa che può essere faticosa, ma che si rivela sempre proficua. Un incontro ravvicinato con le fonti ci permette di conoscere la ricchezza di quel mondo multiforme che ha generato il nostro presente e ha creato – per citare solo qualche noto esempio – le banche, l'assegno e la cambiale, le università, gli occhiali, «persino l'organizzazione turistica, e sostituite le Maldive a Gerusalemme o a San Jago de Compostela e avete tutto, compresa la guida Michelin» (ECO 1985). Per incontrare il Medioevo occorre aprirsi ai linguaggi del passato, che a un esame attento rivelano dimensioni inaspettate: scoprire e riuscire a esprimere queste dimensioni, al fine di apprezzarle più pienamente, giustifica la necessità della decodifica, linguistica e culturale, di codici comunicativi apparentemente distanti da noi sia tipologicamente, sia cronologicamente (RICHTER 1994, p. VII). Se proviamo ad ascoltare le voci che ci giungono da quel tempo lontano, riusciamo forse a comprendere meglio anche il senso di quello che le attuali operazioni di riuso del Medioevo

– dei vari Medioevi – cercano di dirci, non solo riguardo a quel periodo storico in sé, ma anche su noi stessi, oggi.

I saggi contenuti in questo volume sono chiara testimonianza di un Medioevo multiforme e polifonico, che si definisce come tale già in origine, ovvero nelle riscritture di temi e testi ereditati dal mondo latino (Pantaleoni, Ramazzina, Khalaf), dalla tradizione cristiana (Geremia, Onesti) e dal Medioevo stesso (Huber, Francini), che appare spesso rifunzionalizzato in senso politico-ideologico (Molinari) o moraleggiante (Calaresu). Sebbene il *focus* sia posto soprattutto sul Medioevo volgare, in tutti i contributi emerge con evidenza il rapporto che quest'ultimo intrattiene con la latinità. È infatti proprio nel corso del Medioevo che le lingue volgari d'Europa accedono alla scrittura «colta», prevalentemente – sebbene non esclusivamente – per stimolo e influsso della tradizione latina, sia quella dell'antichità di Roma che quella della chiesa cristiana. Con questa tradizione, il dialogo instaurato dai singoli volgari è continuo e fecondo, come testimoniano i processi di traduzione «verticale» (FOLENA 1991) o «volgarizzamenti» (si vedano, in particolare, i saggi di Pantaleoni, Ramazzina, Onesti, Francini, Calaresu); altrettanto costante e fecondo risulta il dialogo tra stadi diacronici successivi nell'ambito di una medesima tradizione, nonché quello dei vari volgari tra di loro, per cui all'interno dei volgarizzamenti stessi, o anche indipendentemente da essi, non è infrequente rilevare tracce di traduzione che, mutuando ancora una volta la terminologia introdotta da Folena (FOLENA 1991), potremmo definire «orizzontale» (si vedano, in particolare, i contributi di Khalaf, Geremia, Huber, Molinari). Dal saggio di Molinari, inoltre, emerge un tema di particolare rilevanza per gli studi sul Medioevo, ovvero la tensione continua tra scrittura e oralità, un'oralità prevalentemente di tipo «misto» o «secondario» (ZUMTHOR 1987, p. 25; ONG 1986) che si realizza soprattutto nelle modalità di esecuzione dei testi – nella fattispecie quelli poetici – la cui «lettura pubblica» li rende più facilmente veicolo di messaggi ideologici volti a orientare e manipolare l'opinione dell'uditorio, generando senso di appartenenza come risultato della «mistica partecipatoria» insita nella *performance* (ONG 1986, p. 191).

Anche la ricezione delle opere medievali in età moderna (Bragone, Bampi, Guerra) mostra processi di selezione e di rifunzionalizzazione *target-oriented*, guidati cioè dalle ideologie dominanti nei sistemi letterari delle culture d'arrivo, in cui svolgono un ruolo cruciale figure «di mediazione» quali gli editori dei testi (si veda, in particolare, il saggio di Bampi) e gli autori delle riscritture (come dimostra il contributo di Guerra). Il ruolo principe che la cultura ricevente svolge nel determinare i percorsi di appropriazione delle fonti medievali (o dei temi di cui esse si fanno portatrici) risulta viepiù evidente nel caso di riscritture che

prevedono il passaggio da un *medium* espressivo a un altro (Buzzoni, Mazza, Zironi) – si tratta di quelle riscritture che Roman Jakobson, nel noto saggio *On Linguistic Aspects of Translation* (JAKOBSON 1959), ha definito «intersemiotiche» –, oppure nel caso di attualizzazioni (Camarota, Ferrari, Bassi) frutto di letture consapevolmente o inconsapevolmente ideologiche, che richiedono una particolare riflessione tanto più quando si rivolgono ad un pubblico di individui in formazione, quali i ragazzi (Camarota) o gli studenti (Bassi).

In un volume apparentemente eterogeneo dal punto di vista degli argomenti trattati e dei testi oggetto di studio nei singoli contributi, il *fil rouge* tematico è rappresentato dalla «traduzione / riscrittura» nel e del Medioevo. Pare quasi superfluo ricordare che nei moderni *Translation Studies* «la traduzione è concepita non già come un'attività unica e omogenea nelle sue realizzazioni, distinta in modo discreto da tutte le altre attività di produzione di testi, ma piuttosto come un caso particolare di riscrittura situato all'estremo di un insieme continuo di attività di generazione di testi a partire da altri testi» (GARZONE, PAGANONI 2012, p. 1). La riscrittura, d'altro canto, è «traduzione» nel senso etimologico del termine, in quanto si fa portatrice e mediatrice di nuovi significati che scaturiscono dal processo di manipolazione cui viene sottoposto il testo di partenza (LEFEVERE 1992). Essa, inoltre, può essere intesa come una delle diverse manifestazioni dell'«intertestualità» (KRISTEVA 1969), ovvero di ciò che Genette chiama più propriamente «transtestualità» o «trascendenza testuale» (GENETTE 1982), comprendendo in questa definizione tutto ciò che mette il testo in relazione, palese o nascosta, con altri testi. I saggi qui pubblicati riflettono, in varia misura, questo approccio metodologico, che ha senza dubbio segnato una svolta rispetto agli studi tradizionali incentrati piuttosto sulle «influenze» reciproche tra opere e autori – si veda, a titolo esemplificativo, l'opera di E.R. Curtius intitolata *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (CURTIUS 1948), che ha rappresentato per lungo tempo una pietra miliare nell'ambito della medievistica.

La scelta della «traduzione / riscrittura» come tema del presente volume non dipende soltanto dalla sua salienza e trasversalità negli studi linguistici, letterari e culturali degli ultimi decenni, ma anche dallo scopo per cui gli autori dei contributi hanno entusiasticamente convenuto di costituirsi in gruppo: l'opera intende infatti essere un omaggio che amici, colleghi e allievi rivolgono con gratitudine e affetto a Maria Grazia Saibene, per alcuni Maestra, per altri compagna di percorsi accademici e di ricerca, per tutti esempio di come serietà professionale, competenza scientifica e virtù umane possano coesistere in un'unica figura e diventare forza vivificante per gli studi del settore filologico e degli ambiti

ad esso affini. Quello della traduzione è tra gli interessi di ricerca che Maria Grazia ha coltivato con maggiore passione, oltre che con il rigore metodologico che caratterizza l'intera sua produzione scientifica. Siamo certe di interpretare il pensiero di Maria Grazia, costantemente applicato nella pratica didattica e nell'attività di ricerca, auspicando che i saggi a lei dedicati possano diventare essi stessi ispiratori di futuri studi che stimolino il dialogo interdisciplinare.

Venezia, aprile 2013

BIBLIOGRAFIA

- DI CARPEGNA FALCONIERI 2011 = T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino, Einaudi, 2011.
- CURTIUS 1948 = E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.
- ECO 1973 = U. ECO, *Viaggi nell'iperrealtà*, Milano, Bompiani, 1973.
- ECO 1985 = U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.
- FOLENA 1991 = G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- GARZONE, PAGANONI 2012 = G. GARZONE, M.C. PAGANONI (a cura di), *Introduzione*, in *Traduzione e Riscrittura*, numero speciale di *Altre Modernità*, Milano 2012, pp. I-VIII.
- GENETTE 1982 = G. GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- JAKOBSON 1959 = R. JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. BROWER (ed.), *On Translation*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.
- KRISTEVA 1969 = J. KRISTEVA, *Séméiotiké: recherché pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LEFEVERE 1992 = A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London - New York, Routledge, 1992.
- OLDONI 1997 = M. OLDONI, *Approdo all'isola-che-non-c'è: la scoperta del Medioevo*, in E. MENESTÒ (a cura di), *Il Medioevo: specchio e alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 15-23.
- ONG 1986 = W.J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986 (ed. or. *Orality and Literacy*, London - New York, Methuen, 1982).
- RANDI 1997 = E. RANDI, *Il Medioevo ha il naso di cera*, in E. MENESTÒ (a cura di), *Il Medioevo: specchio e alibi*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 35-47.
- RICHTER 1994 = M. RICHTER, *The Formation of the Medieval West. Studies in the Oral Culture of the Barbarians*, Dublin, Four Courts Press, 1994.
- ZUMTHOR 1987 = P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

Per Maria Grazia

GIUSEPPE MAZZOCCHI

L'onore di presentare a Maria Grazia Saibene gli studi che amici e colleghi le offrono, ora che ha lasciato le trincee ma continua da ufficiale dello Stato maggiore le sue ricerche e la sua attività didattica, anzi educativa, mi inquieta. Perché a me? A me, voglio dire, che studio le letterature, gli stemmi, le storie, le lingue del Midi, anche di quello più impazzito di luce. Non so se mi trovo a scrivere, con tutto l'imbarazzo del caso, queste paginette perché credo nella filologia, perché ho combattuto a fianco di Maria Grazia il *bonum certamen*, anzi i *bona certamina*, o perché, tra mille difficoltà e anche in ciò che ci distingue (una differenza che Maria Grazia, forse per proteggersi dalla luce troppo diretta, non manca periodicamente di sottolinearmi, senza però mai precisare in cosa consista), condivido la sua visione dell'università e del senso del nostro lavoro, ciò che ha mostrato a me e a tanti con l'esempio di una quotidianità che non cede mai alla *routine* e al ricatto del male.

Ma l'onore mi ha regalato anche il piacere di raccogliermi a leggere tutti i lavori che Maria Grazia ha scritto in qualche decennio (di una Signora, mai dire quanti) di ricerca appassionata e rigorosa. Ho ritrovato così i percorsi, le conclusioni, le proposte che in diverse occasioni avevo ascoltato durante gli incontri che la nostra filologa germanica ha organizzato, ma soprattutto ho ritrovato le inquietudini di quei seminari di ricerca (di alta ricerca) che, nella sordina che s'addice a una Signora, Maria Grazia ha condiviso con i colleghi, con gli studenti, con le allieve divenute a loro volta studiose. Ho un bellissimo ricordo di quelle discussioni (tutte civiltà, lontano il teatro, confronti «di puro lavoro») in cui immancabilmente venivo rimproverato di occuparmi di lingue che discendono da una lingua troppo nota come il latino, e di tradizioni testuali dove la ricostruzione dell'originale non è (di solito) un miraggio. E resto con il dubbio se prevalga in Maria Grazia l'invidia o la commiserazione per chi si trova di fronte un terreno così arato, con piste di ricerca fin troppo tracciate...

Leggere le diverse centinaia di pagine dei lavori più importanti di Maria Grazia non mi ha però fatto affiorare solo ricordi; piuttosto, mi ha messo davanti una lunga fedeltà, prima che a un metodo, a uno stile. Si individuano i tic, quelli che ognuno di noi ha, e che la lettura distanziata dei nostri lavori spesso cela anche ai più attenti; ma in Maria Grazia anche i tic non sono vezzi innocenti, di cui magari sorridere, no; sono, invece, un modo precostituito e scelto di aggredire l'oggetto del proprio studio, enunciando ad esempio, con un rispetto per il lettore di cui si sta perdendo lo stampo, quello che si intende studiare: «l'intento di questo studio è di procedere nella ricerca cercando di determinare il livello della traduzione e il destinatario»; oppure: «oggetto del presente studio sarà la definizione della tecnica di traduzione attraverso l'esame della resa stilistica, dell'uso delle figure retoriche e di alcuni aspetti del lessico»; segnalando poi le prospettive che, per il proprio lavoro e quello altrui, apre la ricerca che si conclude.

Non si sprecano mai le parole nei lavori della professoressa Saibene, che punta sempre al confronto serrato con la tradizione di studi che la precede, e alterna indefessa tra dato e analisi, analisi e dato, senza mai infiorare ciò che scopre: basta dimostrarlo. Ma la *lectio continua* del *corpus Gratianum* fa fare subito il salto verso due idee forti che hanno guidato tutto il lavoro della studiosa. Due idee, ma non sembrano poche; se sono buone, e soprattutto foriere di domande, come in questo caso, due idee sono più che sufficienti a riempire una vita di ricerca (in molti casi si fa fatica a discernerne una sola!). La prima è il rilievo assoluto che, nell'analisi del testo medievale, e delle linee intertestuali e interculturali che da esso si diramano, rivestono lingua e stile, che consentono scandagli in profondità ben maggiori e una messe di risultati ben più convincente dell'analisi dei contenuti. È la metodica che Maria Grazia applica all'*Eneide* di Veldeke («la mia ricerca trascura [...] questi problemi riguardanti il contenuto per mantenersi in un ambito strettamente filologico ed ha quindi quale oggetto l'esame delle fonti dell'opera tedesca o l'analisi stilistica e formale dei passi dell'*Eneide* che risultano ripresi da tali fonti»), o a quel che resta delle traduzioni delle *Metamorfosi* di Ovidio di Albrecht von Halberstadt, per citare due testi cui ha dedicato ripetutamente le sue attenzioni, e che ci riportano a quella corte di Hermann di Turingia che tanto ha attratto la nostra amica. Ma è la stessa idea che guida con sicurezza, e con risultati inattesi, il confronto tra i mosaici delle storie di Giuseppe a San Marco di Venezia e le miniature della Genesi di Millstatt: «Dal punto di vista metodologico ritengo che per stabilire la fonte e ricostruire la tradizione iconografica sia importante considerare, oltre a elementi del contenuto, anche e soprattutto aspetti stilistici e compositivi comuni alle due opere». La parola da un lato (con

tutte le difficoltà per ricostruirla e interpretarla) e lo stile dall'altro; e dove c'è lo stile, c'è un creatore, l'adattatore cosciente di un patrimonio culturale condiviso che deve essere ridigesto in funzione di un obiettivo espressivo, di un'intenzionalità extraletteraria, o delle coordinate del genere entro cui ci si muove, tra costruzione del testo e costruzione del libro (quelle miscellanee germaniche antiche che la Maestra sta ancora studiando e facendo studiare, con tanto impegno e tanti risultati che si allineano veloci), fino a quello che si può immaginare della *performance* e del suo peso (come causa e come fine, come prima e come dopo) sul fissarsi del testo in una certa forma. Stile, però, sempre; cioè coscienza creativa e coscienza individuale. Che si manifesta dall'uso della fonte, o delle fonti (nei casi frequenti di *imitatio composita*), fino al colore retorico che si vuole che il testo assuma, ad esempio con «il rapporto tra strutture paratattiche e stile narrativo dell'autore» e «il valore paratattico o ipotattico che taluni nessi possono assumere in differenti contesti».

La riscrittura è appunto la seconda grande idea intorno a cui ha ragionato Maria Grazia Saibene. E qui sono forse le riflessioni sul *Wanderer* e la sua tradizione (con il poeta *composer*) ad accamparsi («In my opinion, the most suitable approach in studying the poetic texts is one that takes into account the structure and the characteristics of poetic composition as well as its style and vocabulary»), con osservazioni che solo a un lettore frettoloso e di parte potrebbero sembrare un portar acqua alla macina del relativismo editoriale antilachmanniano, fino all'ingenuità di pensare che lo sciorinamento delle riproduzioni a colori dei testimoni sia un'operazione critica, o che fissare un testo sia troppo costrittivo. Nulla di tutto ciò nelle proposte di Maria Grazia: «the critical editorial process must, however, remain central». Ma è indubbio che le possibilità tecniche attuali consentono di ridurre la perdita che produce la traduzione dei documenti (i testimoni) in edizione. E, se non erro, non siamo sul piano della filologia materiale (anche se di quest'ultima si usano all'occorrenza tutte le scaltrezze): quel che ci si preoccupa non vada perduto è ciò che essi testimoni, nella loro materialità, ci dicono della creazione-ricezione di un testo in un determinato momento. Una prospettiva che, se non ci fosse di mezzo tanta filologia (e che filologia!) si sarebbe tentati di definire idealista, vista la fede affermata nell'uso cosciente della parola e dello statuto del testo letterario.

Queste due idee si stagliano poi contro uno sfondo in cui la storia culturale è vista essenzialmente come storia di rapporti: tra storia e lingue, tra lingue e culture, tra latinità (classica e medievale) e mondo germanico, in primo luogo; ma anche tra mondo medievale e contemporaneità. E così ci vengono incontro, oltre a quelle già citate, le pagine sulla traduzione antico alto-tedesca del *De fide Catholica contra Iudaeos* di Isidoro,

con importanti osservazioni sulla tecnica parzialmente diversa adibita nella traduzione delle citazioni bibliche e dei passi non citazionali; o sulla versione quattrocentesca del *Decameron* del misterioso Arrigo (in verità, almeno nel suo profilo intellettuale, meno misterioso dopo che la professoressa se n'è occupata). Ma anche quelle sulla ripresa di miti e leggende medievali da parte del Mann di *Der Erwählte*, o nei film di Éric Rohmer (*Perceval le Gallois*) e Robert Bresson (*Lancelot du lac*). Qui anche la filologa sembra cedere, mostrando non si saprebbe dire se lo scoramento di fronte alla caduta delle certezze tetragone del Medioevo (quella consolante sicurezza che invidiava all'«Età di mezzo» una grande ispanista come Margherita Morreale) o la consapevolezza che indietro non si può tornare, che il pensiero moderno vive ormai di incertezze, se non di scetticismo: si rileggano le osservazioni sull'attualizzazione degli aspetti religiosi nel *Perceval* di Rohmer, e sul sentimento di incertezza nel *Lancelot* di Bresson. Quel passato, però, ci attrae. E non tanto per il fatto che obiettivamente è sottratto in parte alla nostra conoscenza, ma per l'accettazione del mistero e dei limiti anche fisici al conoscere e alla circolazione del sapere che tutta un'epoca assumeva come inerenti alla condizione umana, senza che tale coscienza mai facesse deflettere dal bisogno di comunicare, esprimersi, trasmettere trovando le parole.

Sta qui, forse (e spero di non sbagliarmi) il nucleo profondo e mai esibito di Maria Grazia medievista. Ed è da questo nucleo che discende quasi un modello per l'insegnamento e la trasmissione pedagogica del sapere. Mi ha colpito molto sfogliare una dopo l'altra le varie forme che il manuale di linguistica germanica ha assunto nel tempo. Dall'edizione in litografia del 1984 (*Dal germanico alle lingue germaniche*) alle *Lingue germaniche antiche* del 1996, che presenta l'«arricchimento» del capitolo sulla formazione delle parole di Marina Buzzoni, per approdare al *Manuale di Linguistica germanica* del 2006, in cui Maria Grazia si riserva la parte della fonetica lasciando alla sua allieva la morfosintassi. Accostate l'una alle altre, le tre opere ci mostrano in primo luogo il definirsi progressivo, per distacco dall'indoeuropeistica, di una disciplina relativamente giovane in Italia come la «filologia germanica» (un processo in cui il ruolo di Maria Grazia è stato, non serve dirlo, rilevante, come lo è stato nella difesa dello spazio della disciplina). Ci sfilano però davanti anche decenni interi e turbinosi di storia dell'università italiana, evocati dalle tre edizioni del manuale in modo più eloquente che da tanti saggetti e saggioni, spesso scritti in cattiva coscienza. Dalla resistenza allo sfascio delle pagine quasi ciclostilate della prima redazione, si passa alla dignità riconquistata di un'istituzione con la forma tipograficamente molto meno clandestina e in termini di contenuti assai più pingue della seconda, per approdare alla terza, che tiene conto del

nuovo assetto degli studi universitari e del mutamento, quasi una mutazione parrebbe a volte, delle capacità di apprendimento degli studenti, inserendo l'eserciziario su disco e introducendo la piccola rivoluzione copernicana di tenere le lingue germaniche moderne a riferimento dello studio di quelle antiche. Emerge il possesso sempre più approfondito e problematico della materia (i cui dibattiti e le cui questioni *vexatae* trovano sempre più spazio col passar del tempo) e l'attenzione sempre maggiore ai fatti culturali che accompagnano l'evoluzione linguistica, se nella seconda redazione si enuncia che «una trattazione delle lingue germaniche antiche non può essere considerata soltanto un'opera di linguistica germanica, ma è in primo luogo uno strumento per interpretare i testi più antichi tramandati nelle lingue germaniche» e si evidenziano i «riferimenti ad aspetti storico-culturali da cui non si può prescindere nello studio delle lingue». Di tappa in tappa emerge però una costante, ossia la collaborazione: lontana dalla nostra amica, nonostante la personalità così spiccata, l'idea del lavoro scientifico come ostensione al mondo dei risultati di un'elucubrazione solitaria: senza dialogo non si fa molta strada, questo il messaggio. E da questo sentimento viene la progressivamente sempre maggiore implicazione di una delle allieve, implicate le altre nell'organizzazione di miscellanee collettive, o in tanti progetti di ricerca internazionali, e orientate a sviluppare inquietudini e interrogativi sorti dalle ricerche della Maestra. Se nel 1996 la professoressa Saibene lamentava di non inserire la trattazione della sintassi (lo stesso limite che riconosceva per le sue *Origini delle lingue neolatine* Tagliavini), augurandosi che lo sviluppo degli studi in questa direzione ne consentisse la trattazione futura, ecco, nel 2006, questo auspicio coperto da Marina Buzzoni. C'è anche la dedica agli studenti, i primi destinatari del nostro lavoro, nella seconda redazione: «Agli studenti che utilizzeranno questo manuale rivolgo l'augurio che possano trarne profitto per la loro preparazione ed auspico che trovino anche spunti di interesse per collegare lo studio delle lingue moderne a quelle antiche in una prospettiva non solo linguistica, ma anche storica, culturale e filologica».

Viene fuori, qui, tutto l'*ethos* di Maria Grazia, il suo saper far scuola, lo spendersi chiedendo prima a sé poi ai suoi allievi il rigore. Tutto, senza mai una sbavatura retorica, né il piacere consolante dell'autopromozione, o un enunciato teorico in pedagogichese. Tutto, sempre, con la certezza di servire una causa di pubblico interesse e di puntare a un progetto bello in sé, ma che non serve a farsi belli. Quanta orgogliosa umiltà anche nella *Grammatica descrittiva della lingua tedesca*; quanta la gioia non detta di dare lo strumento giusto per un apprendimento vero, «consapevoli che, oltre all'approfondimento della lingua straniera,

sia necessario riflettere sui fenomeni della lingua studiata e ordinarli in sistema». Tutto questo senza che si crei mai una frattura, o peggio si alzi il muro della contraddizione, tra la persona, la studiosa, l'accademica. In pochi altri colleghi, delle centinaia che ho conosciuto nelle sedi dove ho servito, ho colto la stessa unità, la coerenza totale di un *saber estar* in università, che in nulla si concede alla comoda tentazione delle parti scisse.

La bibliografia di un professore, anche quando si tratta di qualcuno cui ripugni l'esibizione di sé o il mescolare platealmente vita e studi, finisce sempre per aprirci la sua intimità. Scoperta non facile, coperta da più di sette veli nel caso della destinataria di questa *Festschrift*; scoperta che, anche per chi l'ha vista all'opera in modo indefesso e indefettibile nella vitaccia accademica e in una gestione di aspirazione europea nonostante i mezzi africani e l'*ambiance* levantina di un consiglio didattico o di un dipartimento, può richiedere tempo. Ma tutti noi abbiamo potuto scoprire, accanto a Maria Grazia, una ricchezza da ammirare, avere un esempio da seguire, trovare ragioni per resistere, ricevere spesso il sostegno necessario e gli stimoli per andare avanti senza rassegnazione.

Professoressa Saibene, grazie!

Riscritture oggi

Il rifiuto dell'altro

La costruzione della polarità cristiani-musulmani
nel *Parzival* di Auguste Lechner

MARIA GRAZIA CAMMAROTA

An essential difference between Wolfram's «Parzival» (c. 1205) and its adaptation for children and young adults by the Austrian writer Auguste Lechner (1956) lies in the reshaping of the interaction between Christians and Muslims, which is turned into an irreconcilable opposition between different cultural, religious, and ethnic systems. By obscuring the principle of universal fraternity advocated by Wolfram, Lechner contradicts her own aim to transmit the values inherent in the masterpieces of the past. Moreover, her construction of a harsh dichotomy between Christian Europe and the Muslim Orient may foster the widespread belief that Otherness is but a threat to Western values.

nu kiesel vriuntschaft vür den haz
Parzival, 760, 6.

1 IL PROGETTO CULTURALE DI AUGUSTE LECHNER

Nella letteratura per ragazzi in lingua tedesca del secondo dopoguerra occupano un posto di primo piano i libri della scrittrice austriaca Auguste Lechner (1905-2000),¹ che a partire dalla riscrittura del *Nibelungenlied* (*Die Nibelungen*), pubblicata nel 1951 dalla Mirabell di Salisburgo, si è dedicata principalmente alla trasposizione in prosa dei

1. Nata ad Innsbruck da una famiglia cattolica di benestanti funzionari statali, Auguste Lechner frequenta il liceo presso le Orsoline e dopo la maturità (1922) segue alcune lezioni di storia e filosofia all'università, senza conseguire la laurea. Inizialmente compone poesie, per passare poi alla narrativa per ragazzi, pubblicata principalmente presso la Tyrolia, casa editrice diretta per un certo periodo dal marito Hermann Lechner. Per ulteriori informazioni sulla scrittrice si rinvia alla breve autobiografia inserita nel volume di Bamberger (1965, pp. 52-53) e alla voce *Lechner, Auguste* nel *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* a cura di Kropatsch (1977, pp. 326-327).

grandi capolavori del mondo antico e medievale.² L'indiscutibile successo della sua ricca produzione è testimoniato dai vari premi letterari che le sono stati conferiti e dalle numerose riedizioni dei suoi romanzi, alcuni dei quali, tra l'altro, sono ancora oggi adottati nelle scuole come letture per ragazzi. Questi elementi caratterizzano in modo esemplare anche la rielaborazione del *Parzival*, oggetto della presente analisi. Il libro è uscito nel 1956 con il titolo *Das Licht auf Monsalvat* presso la Tyrolia di Innsbruck, una casa editrice di orientamento cattolico conservatore, interessata principalmente alla diffusione dell'etica cristiana e dei valori tradizionali regionali e nazionali. Successivamente il libro è stato pubblicato su licenza presso l'Arena di Würzburg e la Marix di Wiesbaden con il titolo *Parzival* ed è ora disponibile anche come audiolibro su cd, edito dalla Megaeins Verlag di Berlino. **Per questo romanzo la Lechner ha ricevuto nel 1964 il premio nazionale austriaco per la letteratura giovanile («Österreichischer Staatspreis für Jugendliteratur»).** E in internet sono reperibili schemi di unità didattiche che propongono agli insegnanti le varie attività attraverso le quali questa rielaborazione del *Parzival* può essere proficuamente usata in classe per trasmettere agli studenti tra i 12 e i 14 anni il piacere della lettura nonché informazioni di carattere interdisciplinare sul Medioevo.³

L'operazione di riscrittura messa in atto dalla Lechner si carica di una responsabilità particolarmente delicata, dal momento che i suoi libri rappresentano per i giovani lettori a cui sono rivolti il primo incontro con il patrimonio letterario medievale e di conseguenza possono determinare in maniera duratura la loro immagine di quell'epoca storica e culturale. I libri della scrittrice austriaca svolgono inoltre una funzione per così dire «sostitutiva» degli originali: è chiaro infatti che i destinatari di questi romanzi, che non possono confrontare gli ipertesti con i loro ipotesti,⁴ tenderanno inevitabilmente a presumere che la storia dei Nibelunghi o di Parzival che leggono nella forma proposta loro dalla Lechner sia «simile all'originale», sia cioè sostanzialmente «la stessa storia» – sia

2. L'elenco di pubblicazioni della Lechner comprende una ventina di titoli, tra cui figurano romanzi incentrati su alcuni dei più famosi personaggi del patrimonio letterario medievale, come Teoderico (*Herr Dietrich reitet. Die Abenteuer Dietrichs von Bern*, 1953) e Artù (*König Artus*, 1985) nonché le riscritture dell'*Odissea* (*Die Abenteuer des Odysseus*, 1961), dell'*Eneide* (*Der Sohn der Göttin. Die Abenteuer des Aeneas*, 1967), del *Rolandslied* (*Die Rolandssage*, 1972).

3. Si veda ad esempio l'unità didattica predisposta dalla casa editrice Arena di Würzburg sul *Parzival* della Lechner nel sito <http://www.friedenspaedagogik.de/> (2011/12/15).

4. La terminologia è tratta dal lavoro tassonomico sulle pratiche di riscrittura di Genette (1982).

pure sintetizzata e semplificata – che potrebbero trovare in una traduzione del *Nibelungenlied* o del *Parzival* o nelle edizioni dei testi medievali rivolte agli specialisti. La pubblicità editoriale conferma questa supposizione, mettendo in risalto, accanto alla scrittura avvincente dei libri della Lechner, anche la loro fedeltà alla materia narrativa.⁵ E l'autrice stessa ambisce al ruolo di fedele mediatrice dell'eredità culturale e letteraria del passato, quando, nell'esplicitare le motivazioni che l'hanno indotta a non cercare temi nuovi per i suoi romanzi, ma a rinarrare le leggende del passato, sottolinea soprattutto la volontà di tramandare i valori di cui i poemi del mondo antico e medievale sono portatori, lasciando dunque intendere che quei valori siano rigorosamente preservati nelle sue riduzioni per ragazzi: «In primo luogo quelli erano i libri che io stessa amavo leggere da giovane; in secondo luogo mi sembrava un peccato che quei testi e i loro valori culturali restassero inaccessibili ai giovani d'oggi e andassero perduti» («Erstens waren sie eine alte Jugendliebe, zweitens fand ich es sehr schade, daß sie und ihre kulturellen Werte der Jugend von heute nahezu unzulänglich und verloren sein sollten», BAMBERGER 1965, p. 53).⁶

È poi interessante notare come la trasmissione dei valori culturali delle creazioni letterarie del passato sia usata dalla Lechner per un dichiarato scopo educativo: l'autrice si propone infatti di mettere a disposizione degli adolescenti un tipo di narrativa «sana», «valida sul piano etico e letterario», in grado di contrastare il potere d'attrazione della cosiddetta *Schundliteratur*, la «letteratura dozzinale» che l'autrice – in linea con l'orientamento pedagogico prevalente nella prima metà del Novecento e sopravvissuto nel dopoguerra – reputa particolarmente dannosa per la gioventù:⁷ «Nel dopoguerra la marea di letteratura

5. Leggiamo per esempio sulla quarta di copertina del volume pubblicato dalla Marix di Wiesbaden (2009), che contiene *Die Nibelungen*, *Parzival* e *Dietrich von Bern*: «Der mächtige Sagenstoff unserer Vorzeit wird hier ungewöhnlich spannend und wuchtig erzählt – bei aller Stofftreue überraschend neu und packend in die unserer Zeit entsprechende Form gebracht» («La potente materia leggendaria del nostro passato viene qui raccontata in modo straordinariamente avvincente ed incisivo – e pur essendo *del tutto fedele alla materia narrativa* viene presentata in una forma adatta ai nostri tempi, in maniera sorprendentemente nuova e appassionante»).

6. Negli anni cinquanta e sessanta anche nella predisposizione dei programmi di letteratura tedesca per le scuole prevaleva la tendenza a far leggere le grandi opere del Medioevo al fine di trasmettere ai giovani i valori «universali» in esse contenuti (cfr. il capitolo *Mittelalterliche Texte im Deutschunterricht nach 1945* nel volume di BRACKERT ET AL. 1973, pp. 54-69).

7. *Schundliteratur* è l'espressione dispregiativa (spesso usata nella forma binomica *Schund- und Schmutzliteratur*, «letteratura immorale e pornografica») con la quale nella seconda metà dell'Ottocento si cominciò a definire la letteratura giudicata scadente per

immorale e pornografica nella quale i giovani erano sommersi aveva raggiunto livelli preoccupanti; per questo mi era parso che la cosa più importante da fare per contrastarla fosse quella di offrire una letteratura per ragazzi sana, valida sul piano etico e letterario» («[...] in der Zeit nach dem Kriege war die Flut von Schmutz und Schund, mit der unsere Jugend überschwemmt wurde, zu einer beängstigenden Höhe angestiegen, und es schien mir wichtiger als alles andere, dem eine saubere, ethisch und literarisch wertvolle Jugendliteratur entgegenzusetzen», BAMBERGER 1965, p. 53).

Il progetto culturale della Lechner ha incontrato in generale il favore della critica, come rivelano i premi che le sono stati assegnati e i commenti favorevoli di alcuni studiosi come Holik (1965, pp. 54-55) e Kropatsch (1977, p. 327). Per contro, sorprendentemente poche risultano essere le critiche, tra le quali è da segnalare quella molto ben argomentata di Antonie Schreier-Hornung. In un contributo del 1988 la studiosa analizza i procedimenti con i quali la scrittrice austriaca presenta ai ragazzi il *Nibelungenlied*, il *Rolandslied* e la *Kudrun* e arriva a formulare un giudizio complessivamente negativo, specialmente per quel che riguarda la modifica di alcuni elementi narrativi dei testi medievali finalizzata a introdurre valori di impronta cristiana e borghese, come il matrimonio e la famiglia, che sono ritenuti importanti dalla Lechner.⁸ Si tratta di una profonda incoerenza tra gli obiettivi dichiarati e la loro realizzazione, che si manifesta a mio parere in modo evidente soprattutto nella rielaborazione del *Parzival*, e in particolare nella manipolazione di due episodi che tematizzano l'incontro interreligioso e interculturale: la relazione tra il cavaliere cristiano Gahmuret e la regina mora Belakane e l'incontro di Parzival con il fratellastro Feirefiz. L'analisi di questi esempi è volta non tanto a verificare la distanza tra l'ipotesto e la sua riscrittura, che di per sé è un fatto ovvio e anche legittimo, quanto

la qualità e dannosa per i contenuti osceni e violenti. Il più autorevole oppositore della *Schundliteratur* fu Ernst Schultze, autore nel 1909 di un libro che tra i molteplici effetti devastanti provocati da questo tipo di testi elencava anche l'inclinazione alla delinquenza (SCHULTZE 1909, pp. 22 sgg.). Contro la *Schundliteratur* fu condotta un'energica campagna specialmente durante la repubblica di Weimar, con la promulgazione, nel 1926, di una legge per la tutela dei giovani («Schmutz- und Schutzgesetz») rimasta in vigore fino al 1935, sulla base della quale furono messi all'indice molti libri ritenuti immorali. Questa campagna fu ripresa nel dopoguerra con nuove leggi (nel 1950 in Austria e nel 1953 in Germania), affiancate da iniziative di vario genere volte a contrastare la *Schundliteratur*, che continuava ad essere considerata una delle cause principali della criminalità giovanile.

8. Il giudizio della Schreier-Hornung è condiviso da Ina Karg (2007, pp. 173-174), che in un'ampia panoramica dei libri per ragazzi ispirati al Medioevo si sofferma brevemente anche sui romanzi della Lechner.

piuttosto a dimostrare come tale distanza comporti l'occultamento del principio di fratellanza universale difeso da Wolfram e la costruzione di una inconciliabile contrapposizione tra etnie, culture e fedi diverse che è del tutto estranea alla fonte medievale.

2 GAHMURET E BELAKANE

La storia di Gahmuret, animato da un'irrefrenabile ansia di avventura che lo porta a combattere in Oriente e a sposare una regina mora e pagana,⁹ viene trasformata dalla Lechner in un *exemplum* di incoscienza giovanile: l'irrequieto e vanaglorioso cavaliere si allontana temporaneamente dalla retta via, commette una serie di errori, ma poi si ravvede e ritorna tra i propri simili, bianchi e cristiani.

Una delle strategie narrative adottate dalla Lechner per far emergere con chiarezza il suo punto di vista consiste nell'amplificazione del ruolo del cappellano che fa parte del seguito di Gahmuret e che a malincuore accompagna il suo signore nei lunghi viaggi fuori dai confini della cristianità. L'autrice si assicura che i suoi giovani lettori siano sempre in grado di distinguere i comportamenti giusti da quelli sbagliati affidando al cappellano il compito di «grillo parlante», che commenta le azioni dell'intemperante Gahmuret e cerca invano di orientarlo verso scelte ragionevoli e consone alla morale cristiana. E così leggiamo che il cappellano, disapprovando la decisione del suo signore di combattere per il califfo di Baghdad, il capo degli infedeli, prega Dio affinché non permetta che Gahmuret pregiudichi per questo la salvezza eterna («So blieb ihm nur zu beten, dass Gahmuret in all dem heidnischen Getriebe nicht sein Seelenheil verspielte», «E così non gli restò altro da fare che pregare affinché Gahmuret in tutto il suo viavai tra i pagani non finisse per giocarsi l'anima», p. 142).¹⁰ Non appena Gahmuret manifesta una prima presa di coscienza del suo errore ed esprime il desiderio di ritornare tra gli «onesti cristiani» invece di continuare a vivere tra i «miserevoli pagani» («Ich muss endlich wieder ehrliche Christenmenschen um mich sehen statt der ganzen elenden Heidenschaft!», «È ora che io veda di nuovo intorno a me degli onesti cristiani invece di tutti questi miserevoli pagani!», p. 142), il cappellano ringrazia Dio per aver ricondotto

9. L'Oriente comprende, nel mondo del poema medievale, anche l'Africa, dove è collocato il favoloso regno di Zazamanc della regina Belakane. Il termine «pagano» è comunemente usato nei testi letterari e religiosi dell'epoca delle crociate in riferimento ai musulmani.

10. Il testo è citato dalla seguente edizione: LECHNER 2009. Le traduzioni in italiano sono mie.

finalmente Gahmuret sulla retta via (p. 142). Di fronte poi alla decisione di Gahmuret di sposare la regina africana Belakane, il cappellano interviene preoccupato, ricordandogli che un cristiano non può prendere in moglie una donna pagana. Gahmuret, che nel *Parzival* di Wolfram non considera l'alterità religiosa come un serio ostacolo alla loro unione, nella versione della Lechner respinge l'obiezione del cappellano dando per scontata la conversione di Belakane: anch'egli, dunque, riconosce e condivide l'importanza del matrimonio endogamico, ma ancora una volta agisce in modo irresponsabile, preferendo violare le norme della sua comunità piuttosto che rinunciare ad ottenere quello che vuole. Il cappellano prevede che la regina non accetterà il battesimo, ma non riesce nemmeno in questo caso ad impedire al suo testardo signore di commettere un grave errore:

«Herr, du kannst die Heidin nicht zur Gemahlin nehmen!» sagte der Kapellan. Gahmuret blickte an ihm vorbei. «Sie wird den Christenglauben annehmen!» sagte er unwillig.

Der Kapellan schüttelte traurig den Kopf. «Ich bin sicher, dass sie das nicht tun wird».

«So kann ich dir nicht helfen!» beschied ihn Gahmuret kühl (p. 153).

(«Signore, non puoi prendere in moglie la pagana!» disse il cappellano. Gahmuret girò lo sguardo. «Accetterà di convertirsi al cristianesimo!» disse seccato. Il cappellano scosse tristemente la testa. «Sono sicuro che non lo farà». «E allora arrangiati!» lo liquidò Gahmuret con tono gelido).

Il principio per cui un matrimonio va contratto tra membri della medesima comunità cristiana viene ribadito dal cappellano allorquando egli intuisce che Gahmuret, ritornato in Occidente, si è innamorato di Herzeloyde; e così, non avendo il potere di evitare un'altra unione sentimentale, si rivolge a Dio con queste parole: «Ma Ti ringrazio, perché questa volta almeno hai fatto in modo che sia una cristiana e non sia nera» («Aber ich danke dir, weil du es diesmal wenigstens gefügt hast, dass sie eine Christin ist und auch nicht schwarz», p. 159).

Come rivela quest'ultima citazione, nella rappresentazione dei personaggi pagani la Lechner pone un marcato accento anche sulla diversità somatica. Nel *Parzival* di Wolfram non mancano osservazioni al riguardo, provenienti dalla voce narrante o dai personaggi occidentali: leggiamo ad esempio che la gente di Zazamanc, il regno africano di Belakane, è «scura come la notte» (*vinster sô diu naht*, 17, 24), che le donne sono tutte «nere come corvi» (*nâch rabens varwe was ir schîn*, 20, 6); e anche quando si parla della bella regina saracena viene più volte ricordato il

colore della sua pelle: *diu swarze Mærinne* (35, 21); *das swarze wîp* (54, 21) ecc.¹¹ In primo luogo bisogna ricordare che il mondo orientale rappresentato da Wolfram non appare affatto come un insieme indifferenziato e unidimensionale, nettamente contrapposto al mondo occidentale: l'autore medievale precisa infatti che prima dell'incontro con Gahmuret Belakane aveva conosciuto «molti pagani dalla pelle chiara» (*manegen liechten heiden*, 29, 5). In secondo luogo è importante chiarire che il senso della insistita sottolineatura dell'alterità somatica nel discorso narrativo del *Parzival* sta nella particolare valenza assegnata al rapporto tra esteriorità e interiorità: raffigurando Belakane come donna dotata di straordinaria bellezza e di elevate qualità morali, Wolfram produce un ribaltamento del tradizionale pregiudizio che tendeva a considerare la pelle nera come diretta espressione di corruzione morale.¹² Il diverso aspetto fisico è nel *Parzival* di Wolfram un dato di fatto che non viene negato o ignorato e che può anche generare un sentimento di imbarazzo o persino di repulsione; ma le differenze, riconosciute e accettate in quanto tali, perdono importanza di fronte alle qualità interiori di chi è esteriormente diverso. È quello che accade a Gahmuret al suo arrivo a Patelamunt, la capitale di Zazamanc. Egli non pensa di fermarsi in un paese in cui tutti sono così scuri (17, 24-26), non gradisce il bacio di benvenuto che gli viene offerto dalla moglie del burgravio (20, 26) e non è immediatamente attratto dalla bellezza esotica di Belakane. Gahmuret non arriverà a superare tutti i suoi pregiudizi nei confronti del popolo straniero, ma saprà apprezzare le singole persone per le loro qualità.¹³ Quando la regina gli confida la sofferenza e i rimorsi che prova per la morte di Isenhart, Gahmuret si commuove e ha la possibilità di riconoscere le molteplici e nobili virtù della regina pagana, la lealtà del suo cuore e la sua profonda sensibilità (28, 10-13). È così che Gahmuret si apre a una possibile interazione con una donna pagana e nera, per poi infiammarsi d'amore per lei, al punto che ai suoi occhi ella appare

11. Il *Parzival* di Wolfram è citato dal volume a cura di Spiewok (2007), che riprende l'edizione di Karl Lachmann. Le traduzioni in italiano sono mie.

12. Il componimento medievale tedesco che mette in particolare evidenza la connessione tra aspetto fisico e malvagità è il *Rolandslied*, per il quale si rinvia all'articolo di BUSCHINGER 1982. A proposito dell'operazione di Wolfram, si tratta, secondo Müller (1983; ed. 2010, p. 173), di una critica sostanziale e quasi rivoluzionaria a uno dei principali pregiudizi alimentati dall'ideologia delle crociate. Per il dibattito sul tema della diversità somatica nel *Parzival* cfr. anche EBENBAUER 1984, p. 19, e DALLAPIAZZA 1985 e 2005, pp. 110-111.

13. Il diverso atteggiamento di Gahmuret da un lato nei confronti del popolo di Zazamanc in generale e dall'altro nei confronti delle singole persone è messo bene in evidenza da SPROEDT 1964, pp. 47 sgg.

splendente come il sole.¹⁴ Nell'universo narrativo di Wolfram il bianco e cristiano Gahmuret e la mora e pagana Belakane possono essere uniti dall'amore pur essendo divisi dal colore della pelle (44, 27-30), perché è l'interiorità ad accomunare gli esseri umani e a rendere l'esteriorità insignificante nelle loro relazioni. Nel *Parzival* della Lechner la lente d'ingrandimento è invece posizionata sul secondo di questi due poli, a scapito del primo: l'enfaticizzazione della differenza somatica, e specialmente del fastidio che essa genera nei personaggi occidentali,¹⁵ non risulta controbilanciata da una parallela focalizzazione sulle qualità e sulle virtù dei pagani; anzi, una serie di ulteriori modifiche della fonte medievale converge verso una progressiva devalorizzazione del mondo orientale nei suoi vari aspetti.

Anche gli usi e i costumi dei musulmani, per i quali Wolfram in più occasioni esprime parole di rispetto e di stima, in sintonia con la generale ammirazione che l'Occidente medievale nutriva nei confronti della raffinata superiorità dell'Oriente,¹⁶ costituiscono nel romanzo della Lechner un elemento differenziante che mira a caratterizzare gli altri non solo come diversi, ma addirittura come inferiori rispetto ai cristiani. Il re Kaylet si vergogna del cugino Gahmuret, il quale, avendo assimilato le «usanze rumorose» degli orientali («Dort haben sie so laute Sitten!»,

14. *die sach ich vür die sunnen ane* («ella era per me come il sole», v. 91,6). Questo verso compare più avanti nel testo, quando Gahmuret, ormai tornato in Occidente, giustifica la sua improvvisa e segreta partenza da Patelamunt negando di aver abbandonato Belakane per il colore della sua pelle. Diversa è l'interpretazione di Ebenbauer (1984, pp. 20 sgg.), che legge in questa spiegazione lo smascheramento della vera ragione del suo comportamento, dettato non tanto dall'ansia di avventure e dalla sua volubilità sentimentale, quanto dall'insofferenza nei confronti del legame coniugale e soprattutto da inconfessabili pregiudizi razziali, solo temporaneamente accantonati, ma di fatto mai veramente superati. In quest'ottica, la diversità somatica di Belakane può anche agire come un potente fascino erotico, però conserva la sua connotazione negativa e quindi può disculpare Gahmuret e rendere il suo comportamento perdonabile agli occhi del pubblico del *Parzival* (p. 25). Questa ipotesi interpretativa amplifica una componente che di fatto si trova nel testo, ma appiattisce la complessità del poema medievale su una sola dimensione, senza tenere nel debito conto il ruolo svolto nel discorso narrativo del *Parzival* dalla superiorità delle caratteristiche umane su ogni altra differenza, etnica o religiosa.

15. Per citare un solo altro esempio, nel poema medievale Kaylet, il re di Spagna, riconosce il valore dei popoli orientali sottomessi dal cugino Gahmuret, rilevando però come un limite il fatto che non siano battezzati e non abbiano la pelle chiara (49, 14-17); invece nel libro della Lechner le considerazioni di Kaylet sono ridotte all'insofferenza che egli prova per il loro aspetto fisico: dichiara infatti di voler partire da Zazamanc perché non ne può più di quelle facce nere che lo fissano dalle finestre (p. 152).

16. Come spiega Tolan (1996, pp. xix-xx), l'Occidente medievale era attratto dalla superiorità culturale e dalla sofisticata diversità esotica dell'Oriente, elementi che proprio per la loro forza d'attrazione erano percepiti al contempo come un rischio per l'identità europea ancor più della volontà d'espansione dell'Islam.

«Lì hanno delle usanze così rumorose!», p. 158), giunge a Konvoleis accompagnato da musicisti che suonano in modo barbaro e chiassoso, come se fossero al mercato («so barbarisch und marktschreierisch», p. 158). Quando Gahmuret si accorge della fredda reazione di Herzeloyde, che rivolge solo un rapido sguardo al suo corteo, prova un senso di profondo imbarazzo: all'improvviso anche il suo abbigliamento – un cappello troppo sfarzoso e un mantello troppo lungo – diventa per lui un motivo di disagio (p. 159). Di fronte allo sguardo giudicante della regina cristiana, della quale si sta innamorando, il giovane Gahmuret **comincia a percepire** come svantaggiosa la propria posizione tra due diverse culture ed è costretto ad ammettere che la ricerca dell'esotico e il comportamento trasgressivo possono pregiudicare la sua accettazione nel gruppo originario di appartenenza, nel quale ora vuole reinserirsi.

Vistose modifiche degli elementi narrativi riguardano soprattutto la rappresentazione di Belakane. Nella riscrittura della Lechner va in primo luogo rilevata l'omissione delle considerazioni di Wolfram sulle virtù della regina, virtù che vengono elevate dall'ambito umano a quello religioso (vv. 28, 14-18):¹⁷

ir kiusche was ein reiner touf,
und ouch der regen der si begôz,
der wâc der von ir ougen vlôz
ûf ir zobel und an ir brust

(la sua innocenza era un puro battesimo, come la pioggia di lacrime ch'ella versava, profluvio che dai suoi occhi scorreva sulla pelliccia e sul suo petto).

Il candore di Belakane e la sua sensibilità, testimoniata dal pianto, assumono il valore purificatore dell'acqua battesimale; e così annullano, o quanto meno riducono, le differenze tra la pagana Belakane e il cristiano Gahmuret. Se questi versi implichino l'estensione del disegno di salvezza spirituale anche a coloro che non sono battezzati è ancora oggi materia di dibattito,¹⁸ ma innegabilmente essi contribuiscono a far risaltare l'in-

17. Sulla stretta interconnessione tra la sfera umana e quella religiosa nel *Parzival* cfr. SPROEDT 1964, p. 27 e pp. 104 sgg.

18. C'è chi pensa che nei versi citati le qualità di Belakane siano equiparabili al battesimo senza però sostituirlo nella funzione salvifica (per esempio NOLTZE 1995, p. 129); c'è chi ritiene che Belakane sia per Wolfram interiormente una cristiana (per esempio BUMKE 2004, p. 47, DALLAPIAZZA 2009, p. 103); e c'è chi legge nel *Parzival* una velata critica alla formalità del rito battesimale (per esempio STEIN 1933, p. 64). A dimostrazione del fatto che non è da escludere a priori l'ipotesi che le lacrime di Belakane possano avere una funzione purificante proprio come l'acqua battesimale occorre ricordare che nella cristianità tardoantica il «battesimo di sangue» dei martiri che non avevano ricevuto il battesimo nell'acqua aveva

teriorità di Belakane e a mettere in ombra la sua alterità religiosa ed etnica, orientando così il pubblico verso una valutazione positiva di questa figura, che merita ammirazione e rispetto. Il fatto che la Lechner abbia deciso di escludere questo passo dalla sua riduzione per ragazzi potrebbe derivare da un'esigenza di semplificazione in funzione di un pubblico per il quale non è forse del tutto agevole comprendere la valorizzazione di un tipo di religiosità interiorizzata e legata a categorie umane, contro la rigidità del dogma e le formalità del rito. Tuttavia questa omissione si somma ad altri più o meno importanti ritocchi della trama dell'ipotesto che non solo ne appiattiscono la complessità concettuale, ma che finiscono per eliminare qualsiasi dubbio sulla netta linea di demarcazione, preferibilmente invalicabile, che separa i cristiani dai non cristiani.

Nel *Parzival* di Wolfram, come si è detto, la diversa fede della regina mora nulla toglie alla sua perfezione cortese e umana ed è del tutto irrilevante per Gahmuret, prima e dopo la loro unione; è nella lettera lasciata alla moglie al momento della sua furtiva partenza da Zazamanc che la disponibilità di Belakane a convertirsi diventa la condizione che egli pone per un suo eventuale ritorno: *vrouwe, wiltu toufen dich, | du maht ouch noch erwerben mich* («Signora, se vorrai farti battezzare, allora potrai riavermi», 56, 25-26). Quando legge questa missiva, Belakane si dichiara subito pronta a sottoporsi al rito del battesimo, pur di riavere con sé l'uomo amato: *ich mich gerne toufen solte | unde leben swie er wolte* («mi farei battezzare volentieri e vivrei come vuole lui», 57, 78); ma a questo punto il volubile e irrequieto Gahmuret ha già abbandonato la moglie senza essersi preoccupato di conoscerne le intenzioni. Nella riscrittura della Lechner, invece, la conversione di Belakane assume un'importanza preminente: come si è visto sopra, essa è già nei progetti di Gahmuret **prima del matrimonio, e coerentemente con questo progetto** il cavaliere cristiano chiede più volte alla moglie pagana di accogliere la nuova fede, ma sempre invano (p. 154). Diversamente dall'ipotesto, dunque, qui Belakane rifiuta esplicitamente il battesimo; e il suo rifiuto conferma la previsione del cappellano – che vede rafforzato il suo ruolo di saggio ma inascoltato consigliere di Gahmuret – e fornisce altresì la dimostrazione dell'inevitabile insuccesso di un matrimonio esogamico. La differenza di religioni non ha più la valenza di un semplice pretesto,

il potere di annullare i loro peccati (cfr. SCORZA BARCELLONA 2005, pp. 40 sgg.); inoltre nel Medioevo, come del resto oggi, si riscontrano linee di pensiero differenti sulla questione della possibilità di una salvezza extrasacramentale: il battesimo è la via ordinaria per il conseguimento della vita eterna, ma per alcuni teologi non può essere l'unica, dal momento che la salvezza è condizionata dalla fede e dalla misericordia divina. Per il dibattito teologico su questo tema in epoca medievale si rinvia allo studio di SCHNELL 1993, in part. p. 198.

come nel poema medievale,¹⁹ ma giustifica pienamente la partenza del cavaliere cristiano dal paese islamico: Gahmuret lascia finalmente un mondo diverso, dal punto di vista razziale e religioso, un mondo che non è disponibile ad accogliere la vera fede e con il quale un progetto di convivenza non è realizzabile.

Ma c'è un'altra deviazione dalla fonte che forse più di tutte ci illumina sul senso globale della rappresentazione dell'altro nel *Parzival* della Lechner. Nel testo medievale la partenza di Gahmuret trasforma all'improvviso la felicità di Belakane in un dolore profondissimo, al quale la regina abbandonata non saprà sopravvivere, come apprenderemo alla fine da suo figlio Feirefiz.²⁰ Nella versione della Lechner la mesta e dignitosa compostezza di Belakane lascia il posto a una furia incontenibile, che trova sfogo nel pianto e nell'urlo e sconfina in una follia distruttrice e violenta, sulle cose e sulle persone:

Belakane tobte, schrie und weinte und versetzte das ganze Ingesinde vom Marschalk bis zum Stallbuben in Angst und Schrecken. Sie zerriss die seidenen Polster und schlug die Mägde, denn in ihrer Art lag die Wildheit ihres dunkelhäutigen Volkes (p. 154).

(Belakane era fuori di sé, urlava e piangeva, suscitando sgomento e terrore in tutta la servitù, dal grande scudiero fino allo stalliere. Si mise a lacerare i cuscini di seta e a picchiare le serve, perché nel suo comportamento c'era la natura selvaggia di tutto il suo popolo dalla pelle scura).

19. Che il vero motivo della partenza di Gahmuret sia il desiderio di una vita ricca di avventure e di imprese gloriose e non vada invece ricercato nella diversa religione di Belakane e nemmeno nella sua differenza somatica è un punto su cui la critica è nel complesso concorde (cfr. *inter alios* MÜLLER 1983; ed. 2010, p. 171; e BUMKE 2004, p. 48). Va comunque ricordato che sono state fornite anche altre interpretazioni: secondo Sproedt (1964, pp. 68 sgg.) il comportamento di Gahmuret riflette l'atteggiamento ambivalente di Wolfram nei confronti dell'alterità religiosa, oscillante tra l'adesione al dogmatismo e una visione che invece privilegia l'umanità come superamento delle differenze tra cristiani e pagani; e per Ebenbauer (1984) prevalgono i pregiudizi di tipo razziale (cfr. nota 14). A mio parere l'improvvisa partenza di Gahmuret può forse dipendere da un insieme di fattori diversi, tuttavia è difficilmente negabile che l'ansia di misurarsi in duelli che possano renderlo famoso spinge l'irrequieto cavaliere a rinunciare alla generosa offerta del fratello e a lasciare la sua terra per recarsi prima a Baghdad, poi a Zazamanc, poi ad abbandonare Belakane per ritornare in Occidente e infine ad allontanarsi anche da Herzeloide per combattere di nuovo al fianco del califfo.

20. Rivela Feirefiz a Parzival: *sîn wîp, von der ich wart geborn, | durch minne ein sterben nâch im kôs, | dô si minne an im verlôs* (vv. 750, 24-26, «sua moglie, che mi ha generato, dopo aver perso il suo amore, d'amore per lui morì»). Nella riscrittura della Lechner viene modificato anche questo dettaglio, con un ulteriore svilimento della figura della regina: Belakane infatti muore più banalmente a causa di una virulenta febbre cinque giorni dopo la nascita del figlio Feirefiz (p. 155), una morte che peraltro sgrava Gahmuret dalla responsabilità di averle procurato un dolore insopportabile.

La reazione brutale e selvaggia che la Lechner attribuisce a Belakane deturpa sensibilmente il profilo di una delle figure più belle create dalla fantasia di Wolfram. Non solo: per tale reazione l'autrice austriaca arriva a coniare una spiegazione *ad hoc*, che insinua l'esistenza di una stretta connessione fra i tratti somatici e il carattere di una intera comunità. Il lapidario commento che conclude la descrizione del comportamento di Belakane è dunque un marchio impresso su tutto il popolo a cui la regina appartiene: gli altri sono diversi perché hanno un diverso aspetto fisico e questa diversità è la manifestazione esteriore della loro natura istintuale e primitiva. Il messaggio suggerito dalla Lechner ai suoi giovani lettori non poteva essere più chiaro e più inquietante.

3 PARZIVAL E FEIREFIZ

Nel xv libro del poema medievale **Parzival incontra per caso il fratello** Feirefiz, venuto in Occidente per conoscere il padre Gahmuret. I due cavalieri, che non si conoscono, si sfidano in singolar tenzone e combattono fino allo stremo delle forze. Anticipando il momento dell'agnizione, Wolfram sottolinea più volte l'intima affinità dei contendenti, la loro unione fraterna che li rende un essere unico e inscindibile (*si wâren doch bêde niht wan ein*, «non erano che un essere unico», 740, 28; *die nante ich ê vûr einen*, «ho detto prima che erano un essere unico», 742, 17). Durante il combattimento entrambi i cavalieri si comportano in modo valoroso e nobile, ma a un certo punto succede un fatto inaspettato: per volere di Dio la spada di Parzival **si spezza**. **Per la prima volta l'invincibile campione è sul punto di soccombere**, ma il cavaliere saraceno non intende approfittare del proprio vantaggio e propone un'interruzione del duello: loda l'avversario, rivela per primo il proprio nome e, in un indimenticabile gesto di magnanimità, lancia lontano da sé la propria spada. Lo scontro fra i due fratelli termina dunque per volontà del saraceno Feirefiz, che assurge a modello di umanissima *pietas*.

Nella riscrittura della Lechner la scena del duello non c'è. A prima vista l'eliminazione di uno dei tanti duelli presenti nel poema medievale può essere spiegata come una semplificazione *ad usum delphini*, giustificata dalla necessità di alleggerire il testo e, al tempo stesso, di non alimentare nei ragazzi il piacere dello scontro fisico, secondo una tendenza non certo inconsueta nella letteratura giovanile. A questo proposito Kropatsch (1977, p. 327) osserva come l'autrice cerchi di fare emergere il contenuto umano delle sue fonti medievali e tenda spesso a tralasciare o a mitigare quei passi che al lettore moderno possono apparire «barbari» o che si basano su un'etica guerriera e precristia-

na. Analogamente, Holik (1965, p. 55) ritiene che l'attenuazione degli elementi negativi presenti negli originali, come il combattimento per il puro piacere di combattere, rappresenti un vantaggio dal punto di vista pedagogico che compensa ampiamente la perdita del significato storico dei testi medievali. Di parere diverso è la Schreier-Hornung (1988, pp. 193-194), secondo la quale il processo di semplificazione ed edulcorazione degli originali ravvisabile nei libri della Lechner si configura come un atteggiamento paternalistico, che sottovaluta i ragazzi e la loro capacità di comprendere i testi primari come documenti del loro tempo e, conseguentemente, di sviluppare un atteggiamento critico. Ora, anche volendo ammettere che l'omissione del duello tra Parzival e Feirefiz rientri nella strategia di epurazione o anche solo di attenuazione degli episodi ritenuti violenti, resta comunque il fatto che con questa escissione viene completamente soppressa la scena che fa emergere l'indubbia superiorità del principe pagano – nel combattimento ma ancor più sul piano umano – e che allude simbolicamente alla fine di ogni conflittualità a favore della fratellanza universale. Il senso profondo del poema medievale non può che risultare alterato, dal momento che questa parte tematicamente significativa del *Parzival* di Wolfram non viene recuperata in altre parti del racconto che la Lechner riformula per i ragazzi. Al contrario: tutta la materia narrativa che riguarda Feirefiz, il nobile e valoroso cavaliere che unisce Occidente e Oriente,²¹ è caratterizzata da una serie di modifiche che rendono del tutto marginale il ruolo di questo personaggio nello sviluppo della vicenda e che sottopongono anche questo rappresentante del mondo musulmano ad un processo di devalorizzazione.

Nel racconto della Lechner è Parzival a prendere l'iniziativa e a salutare per primo l'impacciato cavaliere pagano in cui s'imbatte nel bosco (p. 292). Feirefiz, che nel *Parzival* di Wolfram parla in modo «cortese» (*höfischliche*, 744, 26), qui si limita a un profondo inchino, perché non sa come si risponde a quel saluto (p. 292). Quando Feirefiz gli chiede come raggiungere il regno d'Angiò per poter incontrare il padre, Parzival capisce che il cavaliere, «benché» sia straniero, è «comunque» suo fratello: una rivelazione, questa, che lo fa sentire semplicemente «un po' confuso» («Ja, dies war nun also Feirefiss Anschewin, und obgleich er viel Fremdes an sich hatte, war er doch sein Bruder, dachte Parzival und fühlte sich ein wenig verwirrt durch diese neuen Dinge», «Già, quello

21. Feirefiz è il personaggio del *Parzival* che incarna l'idea della comune filiazione divina di cristiani e musulmani, idea che verrà sviluppata da Wolfram nel *Willehalm*. L'elemento visibile dell'unione dei due mondi in Feirefiz risiede nel colore della sua pelle, che Dio ha miracolosamente creato sia bianca che nera, «come un pezzo di pergamena scritta» (747, 25-28). A questo aspetto di Feirefiz è dedicato il volume di Nicole Müller (2008).

era dunque Feirefiz d'Angiò, e anche se aveva molti tratti stranieri, era comunque suo fratello, pensò Parzival e si sentì un po' confuso per tutte quelle novità», p. 293). Sparisce così ogni traccia della commovente felicità lungamente descritta da Wolfram, del bacio che suggella il passaggio dall'odio dei duellanti all'amore fraterno, dei reciproci elogi, delle considerazioni sul padre Gahmuret e sull'essenza unitaria e trinitaria al tempo stesso dei tre parenti. Così come sparisce ogni traccia del dolore di Feirefiz quando apprende della morte del padre, dolore che si manifesta, come per Belakane, attraverso lacrime purificatrici che richiama il battesimo. La Lechner sorvola inoltre sulle favolose ricchezze del potente re pagano, sull'imponente esercito che lo accompagna, sui numerosi popoli a lui sottomessi e anche sulla generosità con la quale Feirefiz decide di regalare a Parzival due dei propri regni. Nella versione della Lechner Feirefiz arriva in Occidente da solo, provenendo da un mondo arretrato, dove la stirpe di sua madre vive nelle tende e bada alle greggi; e, sentendosi per questo del tutto spaesato nel nuovo mondo, il cavaliere pagano vorrebbe poter seguire il fratellastro e vivere con lui («“Da ich meinen Vater nicht mehr finden kann, ist es gut, dass ich dich getroffen habe”, sagte er. “Wir wollen von jetzt an beisammenbleiben. Ich bin fremd im Abendland, denn ich habe fast mein ganzes Leben im Lande Africa verbracht, wo die Sippe meiner Mutter ihre Zelte und ihre Herden hat”», «“Visto che non posso più trovare mio padre, è una fortuna che abbia incontrato te” disse. “D'ora in poi vivremo insieme. Io sono uno straniero in Occidente, perché ho passato quasi tutta la vita in Africa, dove la stirpe di mia madre ha le tende e le greggi”», p. 293). L'atteggiamento di Parzival nei confronti del fratello è ben diverso da quello che leggiamo nell'ipotesi. Nel poema medievale è Parzival, che grazie all'incontro con Feirefiz ha di fatto conosciuto l'altra metà di se stesso, a non volersi separare da lui e a proporgli di conoscere re Artù e le dame e i cavalieri della sua corte, dai quali Feirefiz verrà accolto con ogni onore; sarà **Parzival a scegliere proprio Feirefiz come il compagno** che gli è concesso di portare con sé a Monsalvaesche (784, 25); e sarà ancora Parzival ad essere particolarmente triste per la partenza di Feirefiz (820, 22-23), il quale, dopo il matrimonio con la portatrice del Gral, Repanse de Schoye, ritornerà in Oriente. Nel libro della Lechner, invece, **Parzival considera irrealizzabile la richiesta del fratello di rimanere uniti**: «Feirefiz war kein Christ und gewiss würde er sich in der Gralsburg fremd und unglücklich fühlen» («Feirefiz non era cristiano e certamente nel castello del Gral si sarebbe sentito un estraneo e sarebbe stato infelice», p. 293). Quando poi Feirefiz si offre di aiutarlo a raggiungere Monsalvaesche facendo leva sulle proprie qualità di prode guerriero, nei pensieri che la Lechner attribuisce a Parzival il cavaliere

pagano appare come un commiserevole sprovveduto: «Parzival musste lachen. Armer Bruder Feirefiz, wie sollte er wissen, dass es den Gralsrittern verboten war zu kämpfen: Es sei denn gegen die Ungläubigen oder für die Schwachen und Verfolgten» («A Parzival venne da ridere. Povero fratello Feirefiz; come poteva sapere che ai cavalieri del Gral era proibito combattere se non contro gli infedeli o per proteggere i deboli e i perseguitati?», p. 295). E con distaccata superiorità Parzival consiglia a Feirefiz di rimanere per un certo periodo con i cavalieri della Tavola rotonda e di conoscere l'Occidente e la fede cristiana.

Da questo punto in poi nel libro della Lechner Parzival continuerà il suo percorso da solo e di Feirefiz non si sentirà più parlare. Il lettore non ha dunque modo di percepire l'incontro dei due fratelli come un punto di svolta decisivo nell'evoluzione interiore del protagonista, che proprio grazie alla scoperta dell'amore fraterno ritrova la fede in Dio e può finalmente arrivare al Gral. Il lettore non potrà sapere nulla neppure dell'importante ruolo che svolgerà Feirefiz con Repanse de Schoye e il figlio, il leggendario Prete Gianni, ai quali Dio affiderà il compito di diffondere il cristianesimo in India.

4 CONCLUSIONI

Come scrive Genette (1982; trad. it. 1997, p. 352), «non esistono trasposizioni *innocenti* – che non modifichino cioè in un modo o nell'altro il significato dell'ipotesto». Ogni possibile forma di riscrittura di un testo pre-esistente presuppone infatti un atto interpretativo e comporta un certo grado di manipolazione. Anche la Lechner nel processo di adattamento della sua fonte al nuovo pubblico inevitabilmente modifica, in modo più o meno vistoso e in modo più o meno consapevole, il senso del poema medievale. Quello che sorprende nella pratica di riscrittura messa in atto dall'autrice austriaca non è la manipolazione di alcuni aspetti della materia narrativa, bensì la direzione ideologica verso la quale si muove tale manipolazione. Come credo sia emerso chiaramente dagli esempi presi in esame, molti elementi dell'ipotesto non sono sacrificati in nome della semplicità richiesta a una narrazione destinata ai ragazzi, ma sono piegati alla produzione di un significato in gran parte difforme da quello che la critica concordemente riscontra nel poema medievale: la relazione tra Gahmuret e Belakane e l'incontro di Parzival con Feirefiz, che nel *Parzival* di Wolfram evidenziano l'appartenenza di cristiani e musulmani a una medesima umanità, nel *Parzival* della Lechner vengono riformulati attraverso una serie di omissioni, aggiunte e alterazioni che concorrono a relegare i personaggi non cristiani al di fuori dell'umanità

e a degradarli al ruolo di selvaggi antagonisti dei personaggi cristiani, bianchi e civilizzati. Prese isolatamente, le singole modifiche potranno anche apparire irrilevanti, ma nel loro insieme esse convergono nella costruzione di un universo narrativo costituito da due mondi tra loro contrapposti, con il conseguente capovolgimento di uno dei messaggi più importanti del poema medievale relativamente ai rapporti tra Occidente e Oriente.

Possiamo allora concludere che il *Parzival* di Wolfram è stato sottoposto dalla Lechner a un processo di appropriazione e risignificazione che contraddice apertamente entrambe le finalità perseguite dall'autrice. Il *Parzival* della Lechner ripropone la *fabula* di superficie del *Parzival* di Wolfram, ma certamente non si può dire che trasmetta i valori presenti nel testo da cui deriva; né si può considerare questo libro per ragazzi un tipo di narrativa «sana, valida sul piano etico e letterario». L'occultamento, o meglio, lo snaturamento del messaggio di fratellanza universale proposto da Wolfram nel *Parzival* (e ulteriormente sviluppato nel *Willehalm*) da un lato fornisce una visione distorta del poema medievale, dall'altro contribuisce pericolosamente ad alimentare quel rifiuto del diverso che drammaticamente caratterizza le attuali tensioni tra mondo occidentale e mondo orientale. Il quadro di forte polarizzazione disegnato dalla Lechner, con i civilizzati cristiani da una parte e i barbari pagani dall'altra, non lascia intravedere alcuna concreta possibilità di interazione e convivenza tra membri appartenenti a sistemi culturali, etnici e religiosi diversi, e, anziché educare al rispetto e all'accettazione della diversità, incoraggia a mantenere la propria comunità ben distinta e separata dalle altre.

Se non meraviglia che questa operazione di riscrittura sia nata nell'ambiente cattolico-conservatore dell'area tirolese nel periodo postbellico, meraviglia constatare che questo libro continui ad avere successo anche al di fuori di tale contesto geopolitico. In ogni caso, non possiamo non chiederci con preoccupazione quali siano gli effetti che il *Parzival* della Lechner, ripetutamente ristampato e ancora impiegato nella didattica, può avere sui ragazzi che frequentano le scuole multiculturali di oggi.

BIBLIOGRAFIA

BRACKERT ET AL. 1973 = H. BRACKERT, H. CHRIST, H. HOLZSCHUH, *Mittelalterliche Texte im Deutschunterricht nach 1945*, in H. BRACKERT ET AL. (hrsg.), *Mittelalterliche Texte im Unterricht, Literatur in der Schule*, 1, München, Beck, 1973, pp. 54-69.

- BUMKE 2004 = J. BUMKE, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart, Metzler, 2004⁸.
- BUSCHINGER 1982 = D. BUSCHINGER, *L'image du musulman dans le Rolandslied*, in *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1982, pp. 59-73.
- DALLAPIAZZA 1985 = M. DALLAPIAZZA, *Hässlichkeit und Individualität. Ansätze zur Überwindung der Idealität des Schönen in Wolframs von Eschenbach Parzival*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 59, 1985, pp. 400-421.
- DALLAPIAZZA 2005 = M. DALLAPIAZZA, *Der Orient im Werk Wolframs von Eschenbach*, in L. AUTERI, M. COTTONE (hrsg.), *Deutsche Kultur und Islam am Mittelmeer*, Göttingen, Kümmerle, 2005, pp. 107-119.
- DALLAPIAZZA 2009 = M. DALLAPIAZZA, *Wolfram von Eschenbach: Parzival*, Berlin, Schmidt, 2009.
- EBENBAUER 1984 = A. EBENBAUER, *Es gibt ain mörynn vil dick susse mynne. Belakanes Landsleute in der deutschen Literatur des Mittelalters*, «Zeitschrift für deutsches Altertum», 113, 1984, pp. 16-42.
- GENETTE 1982 = G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).
- HOLIK 1965 = T. HOLIK, *Auguste Lechner: Charakteristik*, in R. BAMBERGER (hrsg.), *Der österreichische Jugendschriftsteller und sein Werk*, Wien, Leinmüller, 1965, pp. 54-55.
- KARG 2007 = I. KARG, *Ritter, Elfen, Zauberwelten. Mittelalterbilder in aktuellen Kinder- und Jugendbüchern*, in V. MERTENS, C. STANGE (hrsg.), *Bilder vom Mittelalter*, V & R Unipress, Göttingen, 2007, pp. 155-179.
- KROPATSCH 1977 = O. KROPATSCH, *Lechner, Auguste*, in K. DODERER (hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, II, Weinheim - Basel, Beltz Verlag, 1977, pp. 326-327.
- LECHNER 1965 = A. LECHNER, *Autobiographie*, in R. BAMBERGER (hrsg.), *Der österreichische Jugendschriftsteller und sein Werk*, Wien, Leinmüller, 1965, pp. 52-53.
- LECHNER 2009 = A. LECHNER, *Die Nibelungen, Parzival, Dietrich von Bern*, Wiesbaden, Marix Verlag, 2009.
- MÜLLER 2008 = N. MÜLLER, *Feirefiz - Das Schriftstück Gottes*, Frankfurt, Lang, 2008.
- MÜLLER 1983 = U. MÜLLER, 1983, *Feirefiz Anschevin - Überlegungen zur Funktion einer Romangestalt Wolframs von Eschenbach*, in *Négritude et Germanité. L'Afrique Noire dans la littérature d'expression allemande. 12e Congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement supérieure*, A.G.E.S., pp. 37-48 (rist. in M. SPRINGETH ET AL. (hrsg.), *Ulrich Müller. Gesammelte Schriften zur Literaturwissenschaft*, 2, *Lyrik II, Epik, Autobiographie des Mittelalters*, Göttingen, Kümmerle, 2010, pp. 163-174).
- NOLTZE 1995 = H. NOLTZE, *Gahmurets Orientfahrt. Kommentar zum ersten Buch von Wolframs «Parzival» (4,27-58,26)*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
- SCHNELL 1993 = R. SCHNELL, *Die Christen und die «Anderen». Mittelalterliche Positionen und germanistische Perspektiven*, in O. ENGELS, P. SCHREINER

- (hrsg.), *Die Begegnung des Westens mit dem Osten*, Sigmaringen, Thorbecke, 1993, pp. 185-202.
- SCHREIER-HORNUNG 1988 = A. SCHREIER-HORNUNG, *Mittelalter für die Jugend: Auguste Lechners Nacherzählungen von Nibelungenlied, Rolandslied und Kudrun*, in J. KÜHNEL, H.-D. MÜCK, U. MÜLLER (hrsg.), *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen*, Göppingen, Kümmerle, 1988, pp. 181-197.
- SCHULTZE 1909 = E. SCHULTZE, *Die Schundliteratur. Ihr Vordringen - Ihre Folgen - Ihre Bekämpfung*, Halle/Saale, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1909.
- SCORZA BARCELLONA 2005 = F. SCORZA BARCELLONA, *Le origini*, in A. BENVENUTI, S. BOESCH GAJANO, S. DITCHFIELD, R. RUSCONI, F. SCORZA BARCELLONA, G. ZARRI (a cura di), *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella, 2005, pp. 19-89.
- SPIEWOK 2007 = WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von K. Lachmann, hrsg. W. Spiewok, Stuttgart, Reclam, 2007.
- SPROEDT 1964 = K. SPROEDT, *Gahmuret und Belakane, Verbindung von Heidentum und Christentum in einem menschlichen Schicksal*, Diss., Hamburg, 1964.
- STEIN 1933 = S. STEIN, *Die Ungläubigen in der mittelhochdeutschen Literatur von 1050 bis 1250*, Heildeberg, 1933 (rist. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963).
- TOLAN 1996 = J.V. TOLAN, *Medieval Christian Perceptions of Islam. A Book of Essays*, New York - London, Garland, 1996.

Beowulf sulle strade del fantasy

FULVIO FERRARI

The paper aims at analyzing some modern rewrites of the Old English poem «Beowulf»: Parke Godwin's novel «The Tower of Beowulf» (1995); the tales contained in the collection «The Further Adventures of Beowulf» (2006) edited by Brian M. Thomsen; and R. Scot Johns' novel «The Saga of Beowulf». All these narratives belong to the genre of fantasy. Whilst the novels of Godwin and Scot Johns retell and reinterpret the well-known story of Beowulf, the tales of «The Further Adventures of Beowulf» are completely new stories, whose main character is the famous Geat hero. The analysis intends to figure out not only how the different rewrites project different fictional worlds by interacting with the conventions of the genre, but also how the very act of retelling puts the narrative matter in a different cultural and ideological perspective. The strategies applied by the modern authors determine thus different interpretations of the medieval text and indirectly contribute to the discussion about the role of canonized literature in contemporary culture.

Come tutti i protagonisti delle grandi creazioni letterarie del passato, anche Beowulf – eroe scandinavo reso immortale da un poema anglosassone – ha continuato a riapparire, quando più, quando meno frequentemente, nei più diversi generi testuali e con le più diverse finalità comunicative, in una di quelle catene di riscritture che rappresentano forse, se non un criterio di definizione, almeno un sintomo della *classicità* di un testo o di una materia narrativa. Composto in una lingua morta, ormai inaccessibile anche a chi abbia una perfetta conoscenza dell'inglese, *Beowulf* è stato ripetutamente tradotto, oltre che nelle lingue degli altri paesi, dall'inglese antico a quello moderno, e ogni traduzione, inevitabilmente, costituisce un tassello dell'ampio quadro della sua ricezione, un potenziale snodo verso ulteriori riletture. Monumento narrativo che si pone alle origini della civiltà letteraria anglosassone, è stato inoltre oggetto di numerose riduzioni volte a promuoverne la conoscenza tra i lettori più giovani o meno propensi ad affrontarne la complessità strut-

turale, l'alterità storica e culturale, le bizzarrie stilistiche. Grazie anche alla funzione di mediazione svolta da questo complesso di traduzioni e riscritture, *Beowulf* è ormai indubbiamente parte del mondo simbolico contemporaneo, come dimostrano sia le trasposizioni cinematografiche che si sono susseguite a partire dal 1999 – anno in cui, quasi contemporaneamente, sono usciti negli Stati Uniti i film *Beowulf* di Graham Baker e *The 13th Warrior* di John McTiernan – sia le numerose versioni a fumetti, la prima delle quali fu pubblicata in Italia sul periodico cattolico per ragazzi «Il Vittorioso», tra il 1940 e il 1941, a opera dello sceneggiatore Enrico Basari e del disegnatore Kurt Caesar, con il titolo *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca*. Tutto da esplorare, inoltre, resta il campo dei giochi e dei videogiochi, un campo in cui gli adolescenti, soprattutto di lingua madre inglese, hanno modo di fare esperienza interattiva con mondi fantastici i quali, in un modo o nell'altro, si richiamano esplicitamente al poema che, in altri momenti della vita, è per loro oggetto di studio scolastico.¹

Benché il personaggio di Beowulf compaia in veste di protagonista, di comprimario o di comparsa in diversi generi di narrazione – intendendo il termine *narrazione* nel suo significato più ampio, fino ad estenderlo a quei fenomeni di interazione ludica tra giocatori o tra giocatore e computer che costruiscono il racconto nel gioco – non molte sono state le sue riprese nell'ambito di testi a carattere strettamente letterario. Tra le riscritture del poema pubblicate nel corso dell'ultimo mezzo secolo va indubbiamente ricordato il romanzo *Grendel* di John Gardner (1971), *roman philosophique* in cui la voce narrante è quella del mostro antagonista di Beowulf e che, a sua volta, è all'origine di un film australiano d'animazione, *Grendel Grendel Grendel*, diretto e disegnato da Alexander Stitt e uscito nelle sale nel 1981, e di un'opera lirica di Elliot Goldenthal, su libretto di Julie Taymor e J.D. McClatchy, rappresentata per la prima volta a Los Angeles nel 2006.

Più concentrato sull'azione che sulla riflessione e non privo di elementi giocosi è invece *Eaters of the Dead*, romanzo pseudo-storico di Michael Crichton pubblicato nel 1976 e in seguito assunto da John McTiernan come base del suo film *The 13th Warrior*. Il romanzo di Crichton, in realtà, combina due diversi testi medievali, *Beowulf* e il diario del diplomatico

1. Le traduzioni di *Beowulf* sono state studiate, in particolare, da Giuseppe Brunetti, che sul tema ha pubblicato numerosi contributi scientifici (BRUNETTI 1993, 1994, 2001, 2002, 2005). Sulle trasposizioni filmiche del poema cfr. i saggi raccolti in BUZZONI 2010, mentre per le versioni a fumetti si vedano CERA ET AL. 2002, FERRARI 2004, GIUSTI 2006. Per un quadro complessivo delle trasposizioni del poema nei diversi codici semiotici si possono consultare il contributo di Marijane Osborn (1997) e la pagina *Beowulfiana: Modern Adaptations of Beowulf* (<http://www.lib.rochester.edu/camelot/BeowulfBooklet.htm>, 2011/10/30).

e viaggiatore arabo Ahmad Ibn Fadlan, e ne opera una contaminazione e una riscrittura che, in una introduzione dal tono dotto e accademico, viene presentata al lettore come edizione di una traduzione operata da uno studioso norvegese che porta il trasparente nome *Fraus Dolus*.

A un altro genere ancora, quello della fantascienza, appartiene poi *The Legacy of Heorot* di Larry Niven, Jerry Pournelle e Steven Barnes, pubblicato nel 1987. Ambientato nel futuro e su un lontano pianeta del Sistema Tau Ceti, il romanzo ripercorre solo nelle linee più generali della trama la vicenda narrata dal poema anglosassone. Probabilmente la relazione con il testo antico rimarrebbe del tutto occultata al lettore se agli esseri alieni che minacciano la colonia umana non fosse attribuito il nome *Grendel* e se gli elementi di somiglianza con il poema non venissero resi espliciti all'interno dei dialoghi e nella titolazione dei paragrafi, oltre che nel titolo stesso del romanzo.² Testo canonico, inaccessibile ai più nella sua forma originale, ma, allo stesso tempo, conosciuto universalmente, almeno nel mondo di lingua inglese, grazie a riscritture di diverso tipo (sezioni di manuali, voci di enciclopedia, riassunti, riduzioni e trasposizioni) in quanto parte integrante dei programmi di insegnamento e del sapere comunemente condiviso, *Beowulf* può dunque venire riscritto e trasposto in una pluralità di modi narrativi, di generi e di codici semiotici. E tuttavia, nonostante la sua alterità e la difficoltà di lettura, il poema presenta caratteristiche tali da renderlo trascrivibile con particolare facilità all'interno di un genere narrativo comunemente considerato popolare, il *fantasy*, senza dubbio uno dei generi di più larga diffusione nella cultura occidentale contemporanea. La discussione relativa alla descrizione di questo genere e alla sua demarcazione rispetto ad altri generi della letteratura fantastica – quali la fantascienza, l'horror e quello che potremmo definire il fantastico «todoroviano»³ – non è a tutt'oggi pervenuta a una definizione universalmente condivisa. Pur con tutte le prudenze del caso, si può però affermare che un certo consenso si sia formato intorno all'individuazione di alcune caratteristiche proprie del genere, caratteristiche riassunte nella proposta di definizione

2. Di *Legacy of Heorot* sono stati quindi pubblicati due seguiti: *Beowulf's Children* (1996), degli stessi autori, e *Destiny's Road* (1998) del solo Larry Niven. Il secondo e il terzo volume del ciclo non presentano però affinità strutturali con il poema anglosassone.

3. Nel suo celebre e assai discusso saggio sulla letteratura fantastica, Todorov (1970) propone di riservare l'etichetta generica di fantastico esclusivamente a quei testi narrativi in cui il lettore si trova nell'impossibilità di decidere se gli elementi che appaiono in contrasto con le leggi naturali del mondo attuale rivelino che l'universo narrativo è effettivamente retto da leggi differenti o rappresentino solo violazioni apparenti. Nel caso che il testo confermi l'una o l'altra ipotesi, non rientrerebbe più – a parere di Todorov – nel genere fantastico, ma ricadrebbe nei generi del meraviglioso o dello strano.

di John Clute (1999a, p. 338), uno dei più autorevoli studiosi di questo tipo di letteratura:

A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an other-world, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms.

La chiave per la comprensione del genere sta dunque tutta in questa ambiguità della opposizione possibile / impossibile: una storia fantasy è una storia che si svolge in un mondo impossibile agli occhi del lettore, ma in cui gli elementi impossibili sono parte integrante della realtà dei personaggi. Nel caso di una storia fantasy il lettore non prova alcuna esitazione riguardo la natura degli eventi straordinari rappresentati (come nel caso del fantastico todoroviano), prova invece meraviglia per la distanza e la difformità tra mondo attuale e mondo testuale. L'esitazione, l'incertezza nell'interpretazione del meraviglioso, eventualmente, può essere la reazione del personaggio, se non ancora del tutto consapevole delle caratteristiche del proprio mondo.⁴

Proprio il ruolo centrale svolto dall'*impossibile* nella costruzione dell'universo narrativo del fantasy favorisce l'intenso dialogo tra questo genere letterario contemporaneo e la tradizione narrativa e mitografica antica e medievale, un dialogo che non costituisce ragione necessaria né sufficiente per attribuire un testo al genere fantasy, ma che indubbiamente costituisce una caratteristica di molti racconti e romanzi che a questo genere appartengono. L'*impossibile* del fantasy consiste infatti, assai frequentemente, sia nell'esistenza di esseri sovrumani, o comun-

4. La definizione di Clute mi sembra del tutto compatibile, per quanto più sintetica, con quella da me proposta in un contributo pubblicato nel 2005: «per *fantasy* si intende un genere letterario nel quale i personaggi si muovono in un mondo altro, la cui principale differenza rispetto al mondo del lettore è data dal fatto che le leggi naturali in esso vigenti violano quanto ritenuto possibile dalla scienza moderna, e il principale modo per manipolare la realtà è costituito non dalla tecnologia, ma dalla magia» (FERRARI 2005, p. 242). Il che non esclude che questo mondo altro appaia essere il nostro stesso mondo, retto però da leggi naturali incompatibili con il mondo attuale e che ne determinano l'alterità finzionale. Le diverse strategie di costruzione dei mondi finzionali e i diversi tipi di relazione che sussistono tra questi mondi e quello attuale determinano la varietà degli universi fantasy, indubbiamente uno dei principali ostacoli alla delimitazione del genere. Utile, rispetto a questa difficoltà, mi sembra essere la proposta di Brian Attebery, secondo cui il fantasy va considerato non come un genere rigorosamente definibile, ma come un insieme sfocato, «a fuzzy set» (ATTEBERY 1992, p. 12), al cui centro starebbero quei testi maggiormente influenti nella storia e nella percezione del genere stesso, in primo luogo quelli di J.R.R. Tolkien. In ogni caso, è evidente che secondo la classificazione todoroviana il fantasy appartarrebbe non all'ambito del fantastico, ma a quello del meraviglioso.

que non umani, che presentano le caratteristiche delle razze divine o semidivine che popolano i sistemi mitologici precristiani (elfi, giganti, nani, titani, ondine, fate e via dicendo), sia nell'efficacia di tecniche di manipolazione della realtà considerate inefficaci con l'affermarsi del moderno spirito scientifico, e dunque, in primo luogo, nell'effettiva potenza della magia. Nel processo di costruzione di mondi narrativi popolati da esseri mitologici e leggendari e caratterizzati da una maggiore efficacia operativa della magia rispetto alla tecnologia, i moderni scrittori fantasy fanno spesso e ampiamente uso di figure, motivi e concezioni ricavate dalla cultura antica e medievale. O, meglio: ricavate dall'immagine vulgata della cultura antica e medievale (ZAHORSKI, BOYER 1982; SCHOLLES 1987, pp. 6-7; ATTEBERY 1992, pp. 132-133; MAUND 1999).⁵ I testi antichi e medievali assumono così la funzione di repertori di figure e di motivi cui gli scrittori contemporanei attingono per ricavare il materiale di costruzione dei loro universi narrativi. Alcuni testi in particolare, nella storia del fantasy, hanno fornito con continuità questo materiale di costruzione: in primo luogo le creazioni letterarie e mitografiche antico-nordiche e il ciclo arturiano, ma anche la letteratura greca, il ciclo carolingio e, non ultimo, *Beowulf*. Per questi e per altri testi costantemente presenti nella rete di relazioni intertestuali costruita dalla produzione fantasy, John Clute ha proposto l'etichetta di testi-radice, *taproot texts* (CLUTE 1999b), testi non appartenenti alla letteratura fantasy, ma che hanno svolto e svolgono un ruolo importante nella creazione del fantasy moderno.⁶

Pur avendo avuto una parte di tutto rilievo nella formazione dei mondi letterari del fantasy,⁷ *Beowulf* non è stato frequentemente oggetto di vere e proprie operazioni di riscrittura. Ci occuperemo qui di tre di queste

5. Non si può naturalmente escludere che, in alcuni casi, l'autore di letteratura fantasy abbia una conoscenza specialistica del mondo medievale. È indubbiamente questo il caso di J.R.R. Tolkien, la cui opera ha contribuito a ridefinire le caratteristiche del genere e a ricollocarlo nel sistema culturale contemporaneo. Anche in un caso come quello di Tolkien, tuttavia, vanno sempre tenuti distinti, nell'ambito dell'indagine critica, il piano della ricerca filologica e quello della produzione letteraria, non essendo il primo in alcun modo garanzia di *fedeltà* (qualsiasi cosa si intenda con questo termine) della seconda ai modelli narrativi e ai sistemi culturali ed ideologici originali. Sulla questione della volgarizzazione della letteratura medievale nella cultura popolare contemporanea si rimanda a SANFILIPPO 1993.

6. Proponendo il concetto di *taproot texts*, Clute si oppone, tra l'altro, alla tendenza a spostare indefinitamente all'indietro la formazione del genere fantasy, con effetti del tutto anacronistici.

7. L'importanza di *Beowulf* per il fantasy moderno si deve soprattutto all'interesse che per il poema nutriva J.R.R. Tolkien. Si vedano, in proposito, i riferimenti impliciti all'universo diegetico di *Beowulf* e, più in generale, della letteratura anglosassone contenuti nel *Lord of the Rings*, in particolare in quegli episodi in cui compaiono il regno di Rohan e i suoi guerrieri.

operazioni, tutte piuttosto recenti, che mi sembrano particolarmente interessanti in quanto non solo applicano strategie di rielaborazione tra loro assai diverse, ma instaurano diversi tipi di dialogo tra cultura contemporanea e cultura alto-medievale, con tutte le implicazioni di carattere ideologico che questi diversi tipi di dialogo comportano: l'antologia di racconti *The Further Adventures of Beowulf*, curata da Brian M. Thomsen e pubblicata nel 2006,⁸ e i romanzi *The Tower of Beowulf*, di Parke Godwin (pubblicato per la prima volta nel 1995), e *The Saga of Beowulf*, di R. Scot Johns (pubblicato nel 2008 sia in due volumi separati, *The Land of Death & Shadow* e *The Land of Ice & Fire*, sia in volume unico, di cui è stata pubblicata nel 2009 un'edizione riveduta, cui si farà qui riferimento).⁹

The Further Adventures of Beowulf, in realtà, non può essere considerato una semplice antologia: il volume presenta infatti una struttura piuttosto complessa e, oltre ai quattro racconti originali che vi vengono raccolti, contiene ulteriore materiale che contribuisce a determinarne il senso complessivo. Un'introduzione di Thomsen traccia subito il quadro *culturale* entro cui i racconti si collocano: il poema anglosassone, così come ci è pervenuto, viene in primo luogo distinto dal «racconto originale» su Beowulf, la cui fonte sarebbe da ricercarsi nell'antica mitologia nordica (p. 3).¹⁰ Si sottolinea quindi come sia il poema sia le creazioni letterarie di Tolkien siano ambientati nel Middle-Earth, mentre la citazione dei versi 102-114 (nella traduzione di Gummere) serve a dimostrare come mostri di varia natura popolino la «Terra di Mezzo» anche nella versione preservata del *Beowulf*. Da questa successione di mosse il curatore trae la legittimazione per l'invenzione di nuove avventure da

8. Dell'antologia esiste una traduzione italiana, *Il ritorno di Beowulf*, pubblicata come n. 13 della collana mondadoriana Urania-Epox nel 2010. È degno di nota, mi sembra, che la quarta di copertina della versione italiana reciti: «Non solo la prima, leggendaria avventura ma anche l'intera epopea del guerriero che ha ispirato J.R.R. Tolkien».

9. Non prenderemo invece in considerazione il romanzo *Beowulf*, di Caitlín Kiernan, del 2007, trasposizione letteraria dell'omonimo film di Robert Zemeckis uscito lo stesso anno nelle sale. Sempre nel 2007 è uscita la traduzione italiana del libro, con il titolo *La leggenda di Beowulf*.

10. I riferimenti sono all'edizione originale. La traduzione italiana, infatti, presenta differenze che modificano in modo sostanziale il senso del discorso. Il passo in questione, ad esempio, recita in inglese: «Middle-Earth is another name for Midgard, which is the domain where men dwell in ancient Norse mythology which was the source for the original Beowulf tale». L'edizione italiana riporta invece: «In altre parole, Terra di Mezzo (Middle Earth) è un sinonimo di Midgard, il luogo dove abitano gli uomini secondo l'antica mitologia norrena che fu la fonte originaria del *Beowulf*» (p. 11). Come si vede, il riferimento al racconto originale su Beowulf non è più presente.

attribuire all'eroe geata, avventure che colmino i vuoti del testo medievale collocandosi nell'ambito del fantasy, genere presentato come erede e continuatore del patrimonio leggendario tradizionale (p. 8). All'introduzione segue il testo del poema nella traduzione in prosa (riveduta) di John Earle del 1894 (pp. 9-92). Fra la traduzione del poema e il primo dei racconti originali si colloca il primo episodio di una serie composta da quattro interludi e una conclusione, serie che costituisce il quadro *narrativo* entro cui si dispongono i racconti: nel 1936 il giovane Guy Burgess, agente della Germania nazista,¹¹ incontra Tolkien per sottoporgli alcuni racconti, trascrizioni di leggende che costituiscono parti del più ampio ciclo narrativo su Beowulf. Il Reich è interessato a una edizione di questa tradizione epica germanica, ma Tolkien dimostra scarso interesse per il progetto: ormai sta lavorando ai propri racconti ambientati nella Terra di Mezzo, e gli entusiasmi pangermanici lo lasciano freddo. Presi nel loro insieme, questi intermezzi – evidentemente dovuti allo stesso Thomsen – sembrano limitarsi a ridiscutere il rapporto tra Tolkien e il patrimonio leggendario germanico, sottolineando l'estraneità dello scrittore inglese a ogni interpretazione in senso nazionalista. La loro funzione di introduzione e di commento ai racconti, tuttavia, ne fa dei veicoli di orientamento alla lettura, sia dei singoli testi, sia dell'intero volume. Così, ad esempio, nel secondo interludio (pp. 131-132) si ribadisce la natura di *frammento* del poema e si ripropone l'ipotesi che rappresenti la rielaborazione cristiana di un originale perduto. Nel quarto interludio (pp. 211-212) si riconnettono le figure di Grendel e di sua madre ai troll della mitologia nordica, mentre il terzo interludio (p. 175) dà al curatore l'occasione di sottolineare le allusioni contenute nel secondo racconto alla mitologia classica e al cristianesimo, allusioni che avrebbero potuto sfuggire al lettore. Il libro si chiude, dopo la successione di racconti e interludi, con una bibliografia relativa alle traduzioni inglesi e alle riscritture del *Beowulf* e con le note biografiche sugli autori dei racconti e sul curatore dell'antologia.

Per quanto introduzione, interludi e conclusione forniscano una chiave di lettura generale e unificante del volume, i racconti in esso contenuti sono tra loro piuttosto diversi per i temi affrontati, per il modo di presentare la figura di Beowulf e per i mondi narrativi costruiti. Sia il primo che il terzo racconto – *Beowulf and the City of the Dark Elves*, di

11. Nella realtà storica Guy Burgess fu un agente sovietico e morì in esilio a Mosca nel 1963. La sua frequentazione, a metà degli anni trenta, di ambienti inglesi di estrema destra aveva lo scopo di mascherare le sue reali posizioni politiche e attività filosovietiche. Sulla sua vita sono basati il dramma di Julian Mitchell *Another Country* e il film che ne è successivamente stato tratto.

Jeff Grubb, e *Beowulf and the Attack of the Trolls*, di Wolfgang Baur – mettono in scena lo scontro fra l'eroe geata ed esseri appartenenti al mondo mitologico nordico. Questi esseri, tuttavia, assumono nei due racconti caratteristiche assai diverse rispetto a quelle delle fonti medievali. In entrambi i casi, quelli che Beowulf deve affrontare sono dei mostri antropofagi, che vivono al di fuori, ma in prossimità delle comunità umane che aggrediscono per procurarsi il cibo. I due racconti, dunque, riprendono lo schema della prima parte del poema redistribuendone i ruoli, ma mantenendone le opposizioni: la città di Flambruk, nel primo racconto, e il villaggio di Skaggarheim, nel terzo, sono attaccati da mostri divoratori di esseri umani così come Heorot è attaccato da Grendel e da sua madre. Un motivo assente nel *Beowulf*, ma presente nella maggior parte delle sue riscritture, letterarie e filmiche, è quello della responsabilità del capo della comunità aggredita, le cui azioni sono all'origine dell'aggressione.¹² In *Beowulf and the City of the Dark Elves* il «feudatario» (*thane*) di Flambruk ha stretto un accordo con il re degli elfi oscuri cui fa arrivare segretamente bambini umani, creduti rapiti, in cambio di ogni genere di ricchezze, mentre in *Beowulf and the Attack of the Trolls* il capo del villaggio, Ulli, non si oppone ai troll perché incapace di superare la propria codardia. Lo schema di opposizioni del poema, dunque, viene reinterpretato nei due racconti e ridisegnato come ennesima rappresentazione del conflitto – assai presente nella cultura popolare contemporanea – tra eroismo muscolare e politica imbelli o corrotta.

Nonostante queste somiglianze di fondo, tuttavia, i due racconti presentano anche notevoli differenze. In *Beowulf and the Attack of the Trolls*, in primo luogo, Beowulf è un eroe innamorato, e l'amore per la nipote del capo del villaggio, l'intrepida Solvaig – che riprende e attualizza la figura della fanciulla guerriera – costituisce la principale motivazione della sua lotta contro i mostri che l'hanno rapita. La trasformazione finale di Solvaig in troll inserisce un elemento tragico che impedisce il lieto fine. Di lieto fine in senso stretto non si può parlare, a dire il vero, nemmeno nel caso di *Beowulf and the City of the Dark Elves*, visto che l'eroe non riesce a salvare nemmeno uno dei bambini venduti agli elfi oscuri. La selvaggia vendetta finale, la morte del *thane* abbandonato da

12. Hroðgar è causa della maledizione di Heorot in quanto padre segreto di Grendel sia nel film di Graham Baker sia in quello di Zemeckis. Il re dei danesi è responsabile delle incursioni di Grendel anche nel film *Beowulf & Grendel* (2005) di Sturla Gunnarson, poiché ne ha ucciso il padre, senza alcuna valida ragione, davanti ai suoi occhi. Hroðgar è padre di Grendel anche in *The Saga of Beowulf*, di cui si parlerà in seguito, mentre in *The Tower of Beowulf* Grendel è figlio del capostipite della dinastia regale danese, Scyld Scefing.

Beowulf alla furia dei genitori dei bimbi, sembra tuttavia rappresentare, nell'economia del racconto, un rassicurante elemento di retribuzione. I due racconti si differenziano però soprattutto per quanto riguarda il mondo finzionale entro cui si svolgono le rispettive vicende: lo scenario di *Beowulf and the City of the Dark Elves* è un mondo astratto, non collocabile su una carta geografica. Beowulf raggiunge Flambruk risalendo dalla costa di Aelfdal e addentrandosi tra montagne popolate di «hunters and lycamorphs» (p. 96). Una costa inesistente nel mondo attuale e dal nome mitologico, montagne popolate di esseri fantastici e, tra le montagne, la città di Flambruk, che si erge dove nessuna città potrebbe mai ergersi. A questo fiabesco mondo umano si contrappone la città degli elfi oscuri, altrettanto fiabesca: un intrico di caverne e di cunicoli scavati nella montagna e, al vertice, la sala del trono sovrastata da una vetrata colorata. Ben diverso da questo, lo scenario di *Beowulf and the Attack of the Trolls* è collocato invece con chiarezza in un fiordo norvegese. I personaggi del racconto si sono spinti in Lettonia, hanno risalito l'Oder e la Senna, conoscono i teatri romani del Sud. Il mondo del racconto è il mondo storico, ma nei suoi interstizi – come in numerosi testi medievali – si insinua il meraviglioso: i troll abitano la foresta e l'interno dei monti, i nani popolano l'estremo Nord e fabbricano armi che i geati vanno ad acquistare.

Il mondo storico medievale è alla base anche del mondo narrativo delineato in *Beowulf and the Titan* di Lynn Abbey, anche se qui lo sguardo si rivolge a Oriente: dalle steppe dell'Est, infatti, giunge fino alla terra dei geati un emissario del popolo *didon*, inviato dal suo re a chiedere aiuto contro l'aggressione dei *tarvar*, resi invincibili dall'aiuto di un essere soprannaturale evocato dal loro stregone. Lo spostamento dell'azione in Asia centrale, tuttavia, non è il tratto più originale del racconto. Da almeno due punti di vista, infatti, Lynn Abbey (unica donna a partecipare all'antologia) viola gli stereotipi del genere: in primo luogo il suo Beowulf è un eroe che non ama la guerra ed è convinto che ogni popolo abbia il diritto di vivere pacificamente nelle proprie terre, senza venire aggredito a fini espansionistici o di rapina.¹³ Questa apertura alle ragioni dell'altro lo induce anche a una relativizzazione dei suoi criteri di interpretazione del mondo e delle gerarchie di valore. Al primo incontro con un orientale, Beowulf – come gli altri geati – lo considera poco più di un mostro, ma in seguito impara a vedere se stesso con gli occhi

13. Questa lettura del personaggio è giustificata da alcuni passi del poema, si pensi al v. 2.180, in cui si afferma che non aveva «animo feroce» (*hreoð sefa*) o al discorso di Beowulf morente, in cui l'eroe si vanta di aver regnato in pace e di non avere ordito trame contro altri sovrani (vv. 2.729-2.743).

di quella gente straniera: «If he'd been born among men like Elmoz and Zulfat, he might not have known what to make of a Geat, either» (p. 154). In secondo luogo, l'autrice opera una intersezione di mondi (umani e mitologici) che risulta nel finale in un rovesciamento ironico. Il nemico che Beowulf deve sconfiggere è infatti un essere appartenente a una razza divina che le divinità dell'antico popolo dei tocari hanno sconfitto e sprofondato nell'abisso, o almeno questo è ciò che narrano i didon (p. 142). Quando Beowulf riesce a respingere il suo avversario mitico nel mondo da cui era stato evocato, seguendolo nella caduta, scopre dapprima che il suo nome è Kronos (p. 171), quindi assiste alla sua definitiva sconfitta ad opera di una figura divina dalla barba bianca e dalla lunga veste (p. 173). Il racconto si conclude su un tono di incertezza: i geati credono che la divinità dalla barba bianca sia il loro dio supremo, *All-Father*, ma non ne sono del tutto convinti. Questa apertura al dubbio, a un'ironica intersezione di piani mitologico-teologici, viene purtroppo esplicitata e semplificata dall'interludio immediatamente successivo al racconto, in cui la voce di Tolkien commenta: «Notice the allusion to the Titans simultaneous with a metaphoric Christian God of some sort» (p. 175).

Non c'è gioco ironico né messa in discussione degli stereotipi, invece, in *Beowulf and the Wraith* di Ed Greenwood: ci muoviamo qui nel più convenzionale dei mondi *sword and sorcery*.¹⁴ La Terra dei geati è ricollocata in una geografia d'invenzione: all'apertura del racconto, Beowulf e il suo seguito sono diretti a Briednir, reggia del sovrano di Orra, dove re Ealdred festeggia le sue nozze con Mara, principessa di Arbion. Il Geatland (p. 234) è però separato da Orra dalla minacciosa e misteriosa foresta di Argundrar ed è all'interno di questa foresta che si imbattono in un castello magico popolato di entità misteriose che massacrano tutti i guerrieri di Beowulf in una furiosa battaglia durante la quale il re scorge una magnifica spada. Quando riprende i sensi dopo la disperata battaglia contro gli spettri, il re geata si vede circondato da un magico anello di rune che lo invitano a raggiungere il castello di Ginnungsgard, trovare la strega che siede sul trono di teschi e impadronirsi della spada. La foresta magica diviene così il punto di partenza di una *queste* durante la quale l'eroe incontra un gigante, attraversa splendide città abbandonate, supera una palude popolata di *draugar*,¹⁵

14. Per una sintetica illustrazione del sottogenere *Sword and Sorcery* si veda CLUTE ET AL. 1999.

15. I *draugar*, nelle credenze dell'antica cultura nordica, erano cadaveri che riprendevano vita, in genere o perché erano stati esseri umani particolarmente malvagi, o perché erano morti di morte improvvisa e inspiegabile (LECOUTEUX 1984-1985; GLAUSER 1993). Nel

raggiunge infine il castello della strega Helhild, la sconfigge e la uccide.

Al mondo culturale germanico rimandano, nel racconto, alcuni vocaboli, alcuni nomi (Ealdred ed Helhild, ad esempio, ma Onela, che nel *Beowulf* è il nome dell'usurpatore del trono svedese, è qui inteso come nome femminile), i riferimenti a credenze o a figure sociali tipiche della cultura antico-nordica (scaldi, *Eiherjar*, *Niflheim*, *Hel*, le divinità vaniche). Questi riferimenti, tuttavia, si mantengono su un piano estremamente superficiale, frequentemente si collocano all'interno di similitudini («Or was this Hell, and all its hounds were fighting over the chance to devour him?», p. 227) o di imprecazioni («blood of the *Eiherjar*!», p. 219; «Curse of the Vanir, the way is lost!», p. 220). L'immaginario cui Ed Greenwood attinge non è quello del poema anglosassone e nemmeno, più in generale, delle letterature germaniche antiche, ma quello della tradizione novecentesca del *Sword and Sorcery*, dei romanzi e racconti di Robert E. Howard, della grafica di Frank Frazetta.

I racconti raccolti in *The Further Adventures of Beowulf* si presentano come estensioni della trama del poema, episodi che si inseriscono all'interno della linea biografica tracciata dal testo medievale: nel racconto di Jeff Grubb, *Beowulf* ha già ucciso Grendel e sua madre (p. 96), ma è ancora al servizio di re Hygelac; sia in *Beowulf and the Titan* sia in *Beowulf and the Attacks of the Trolls* è il figlio di Hygelac, Heardred, a occupare il trono dei geati, e solo nell'ultimo racconto, *Beowulf and the Wraith*, il protagonista è sovrano del suo popolo. Nessuna di queste storie, comunque, riprende e riscrive episodi già contenuti nel poema. Vere e proprie riscritture sono invece i romanzi di Parke Godwin e di R. Scot Johns, che però rileggono la vicenda di *Beowulf* e ne ricostruiscono il mondo in modo radicalmente diverso.

In un'intervista rilasciata a Dorothy Thompson, R. Scot Johns dichiara di essere un appassionato di fantasy fin dalla prima giovinezza e di avere scoperto *Beowulf* grazie a Tolkien.¹⁶ Nonostante egli ammetta di leggere il poema attraverso il filtro del genere fantasy, l'autore rivendica una piena fedeltà al testo medievale: «And since my objective was to bring the story as it's told in the original tenth century poem as completely as possible into a contemporary medium, I adhered to it as strictly as I could, given the dictates of the modern novel format, which are altogether different from those of Old English poetry». Questa fedeltà viene

racconto di Greenwood, i *draugar* (l'autore usa sistematicamente la forma singolare *draugr* anche per il plurale) sono sostanzialmente degli zombie.

16. L'intervista è pubblicata online alla pagina: <http://www.divinecaroline.com/49804/68301-talking-books-epic-fantasy-author> (2011/10/30).

ribadita anche nelle note pubblicate sul sito della casa editrice del romanzo, che del resto è di proprietà dell'autore.¹⁷

L'operazione di riscrittura condotta da R. Scot Johns, tuttavia, è più profonda di quanto queste dichiarazioni inducano a credere. L'intervento più evidente sulla fabula del poema è costituito dall'avvicinamento cronologico tra il ritorno di Beowulf in patria, dopo l'uccisione di Grendel e della madre, e il combattimento contro il drago durante il quale trova la morte: nel poema la lotta contro il drago avveniva oltre cinquant'anni dopo l'impresa danese, mentre nel romanzo il ritorno di Beowulf, la guerra contro il re svedese Onela e il tragico scontro con l'ultimo mostro si susseguono immediatamente l'uno all'altro.

Altri interventi, tuttavia, appaiono ben più significativi. In primo luogo, R. Scot Johns stabilisce tra i personaggi relazioni emotive del tutto assenti nel poema, relazioni che determinano ampiamente il senso della sua riscrittura: Beowulf, per esempio, è qui legato da un amore infelice alla regina dei geati, sottrattagli dall'ambizioso e spregiudicato zio Hygelac che già era stato responsabile dell'esilio e della morte di suo padre Edgtheow.¹⁸ L'amore infelice tra Beowulf e la regina e la rivalità tra zio e nipote sono, nel romanzo, elementi centrali che motivano l'azione dei personaggi e lo sviluppo della trama. Altrettanto importanti sono le figure negative, Unferth e Onela in primo luogo. Unferth, che nel poema anglosassone svolge un ruolo marginale, quasi immagine rovesciata dell'eroe che ne fa risaltare le qualità, nella versione di R. Scot Johns è al centro di tutte le macchinazioni e le sciagure: non solo si oppone a Beowulf in quanto teme che l'arrivo del geata sventi le sue trame per impadronirsi del trono danese, ma si mette anche al seguito di Onela, di cui diventa consigliere, e alla fine del romanzo sarà di nuovo lui a sottrarre al tesoro del drago una coppa, commettendo il furto che scatena la furia devastatrice del mostro. Come nei film di Baker e di Zemeckis, inoltre, Hrothgar è il padre segreto di Grendel, concepito con la orribile strega della palude (che porta qui il nome di Griselda), capace di trasformarsi magicamente in irresistibile seduttrice.

Le operazioni di R. Scot Johns sui personaggi e sull'intreccio (*fleshing out*, le definisce egli stesso nell'intervista a Dorothy Thompson) rafforzano la coerenza interna del testo, al prezzo però di una immissione di elementi convenzionali e di cliché che tendono a banalizzare fortemente la vicenda narrata. La riscrittura, tuttavia, avviene non solo a questo livello

17. <http://www.fantasycastlebooks.com/saganotes01.html> e <http://www.fantasycastlebooks.com/saganotes02.html> (2011/10/30).

18. Qui, come in seguito, cito le forme dei nomi propri secondo l'uso dei testi citati e non come appaiono nel poema anglosassone.

testuale, ma riguarda anche la costruzione dell'universo narrativo del romanzo. R. Scot Johns si muove, al riguardo, in due direzioni contemporaneamente: da un lato fa uso di un'abbondante documentazione al fine di collocare la vicenda di Beowulf all'interno di un contesto storico credibile. La spedizione in Frisia in cui Hygelac muore si trasforma così in una sorta di romanzo nel romanzo in cui trovano spazio i protagonisti della scena politica del VI secolo europeo. Dall'altro lato, lo spazio geografico e la cultura dell'antico Nord subiscono un processo di torsione verso l'immaginario fantasy che contraddice ogni pretesa di realismo: il paesaggio collinare del Västergötland vede innalzarsi vette rocciose e d'estate il sole non cala mai sotto l'orizzonte; la reggia geata si erge in pietra e legno sull'estuario del fiume Göta, presumibilmente dove nel tardo Medioevo verrà edificata la fortezza di Älvsborg; le truppe scandinave marciano sotto un ben definito sistema di simboli e insegne e sono guidate da ufficiali che portano gradi come Capitano della Guardia, Comandante della Flotta, Capitano della Fanteria e così via; la Scandinavia del VI secolo è costellata di città dove fioriscono i commerci e dove si può entrare a ristorarsi in una taverna. In questo mondo gli esseri mitologici sono presenti, ma a svolgere davvero un ruolo narrativo sono solo quegli esseri che già lo svolgevano nel poema: Grendel, sua madre, il drago. Per il resto ci si limita a qualche intervento di nani e di troll, solo di tanto in tanto si verifica un improvviso spostamento di focalizzazione e gli eventi vengono osservati dal punto di vista delle Norne, personificazioni del fato (la parola *fato* ricorre in modo quasi ossessivo nel romanzo) e non davvero partecipi all'azione.

Quello della *Saga of Beowulf* è un mondo fortemente semplificato, in cui i popoli sono diversi per carattere – i pacifici geati, gli aggressivi svedesi – e per tratti fisici: i geati hanno sempre i capelli rossi, gli svedesi li hanno sempre biondi e i danesi sempre neri. È un mondo dove il primo dovere è obbedire al proprio signore: anche quando Beowulf vede Hygelac commettere atrocità, si limita a tenersi a lato o ad aiutare segretamente le vittime, ma mai si ribella al proprio sovrano. Il re, del resto, è padre dei suoi sudditi («These are your children now», p. 585) e una disobbedienza al re significherebbe la fine dell'ordine sociale («But when a King commands, the oath must stand, else will the people fall», p. 547). Tutto il potenziale conservatore, anzi, reazionario, che può essere tratto dalle convenzioni del genere fantasy viene qui esibito con serena sicurezza, e diviene la linea conduttrice della narrazione.

Non così in *The Tower of Beowulf*. A differenza di R. Scot Johns, Parke Godwin non rivendica nessuna fedeltà al testo medievale, non propone la sua riscrittura come possibile *sostituto* dell'originale: nella postfazione

che accompagna il romanzo, l'autore si augura che il suo lavoro induca il lettore ad accostarsi al poema da cui è stato tratto. Ma, al contempo, indica quella che a suo parere è la principale difficoltà per un lettore moderno ad accettare il mondo proposto dal *Beowulf*, vale a dire la presenza di personaggi che rappresentano il male assoluto, di cui non si dà motivazione psicologica (GODWIN 1996, p. 316):

For today's reader, however, such simplistic devices deprive the story of far too much dramatic meat. Consider our own enduring Grendels, like Frankenstein's creation or Dracula. Is it mindless rage and blood thirst alone or alienated need and longing in these figures that forever mingle pity with fascinated horror in our imagination?

Nel creare la sua versione moderna del racconto antico, dunque, Godwin la riorganizza secondo le linee di un doppio dramma dell'emarginazione e dell'inadeguatezza: il dramma *mitologico* di Grendel e quello *psicologico* di Beowulf. Grendel è qui di origine divina, ma la linea di discendenza femminile e quella maschile sono in netto contrasto tra loro: sua madre, Sigyn, è figlia dell'orribile gigantessa Volla e di Loki, mentre suo padre è Shild Shefing, figlio della bellissima gigantessa Gerda e del dio Freyr. Il potere magico conferitole da Loki ha permesso a Sigyn di sedurre Shild e partorire Grendel, e lo stesso potere magico ha irretito il giovane Grendel in un mondo di illusione in cui è convinto di vivere in uno splendido palazzo, di essere un bellissimo giovane e di essere amato da tutti gli dei di Asgard. La magia di Loki non ha però effetto in eterno, e presto Grendel si rende conto di essere un mostro, disprezzato dagli dei e dagli uomini, condannato a vivere in una sinistra grotta subacquea in compagnia dell'altrettanto mostruosa madre. Sono il dolore e la rabbia causati da questa scoperta, unitamente alla paradossale rivendicazione di un trono che ritiene spettargli di diritto, che spingono Grendel a compiere le sue incursioni contro i danesi.

Se Grendel è un reietto privo di padre, Beowulf vive sotto la cappa del giudizio spietato di un padre incombente: il giovane guerriero è riuscito a salvarsi durante una sfortunata spedizione in Frisia solo dandosi alla fuga, e quando il padre viene a saperlo lo allontana per sempre da sé, investendolo con tutto il suo disprezzo. La rottura del legame con il padre rappresenta per il ragazzo una vera e propria morte («I died in that moment and you never noticed», p. 109) che, paradossalmente, gli consente di compiere atti universalmente giudicati di estremo eroismo, ma che egli sa bene essere dovuti all'indifferenza, alla distanza tra sé e il mondo, tra sé e la propria vita: «How gullibly men hailed as heroism what was merely a lack of life» (p. 157).

La lettura antierica di Parke Godwin trova una compiuta espressione nel finale del romanzo: al momento di affrontare il drago, Beowulf ha al proprio fianco – come nel poema – il giovane Wiglaf, ma è lo schiavo, il ladro della coppa, a sferrare il colpo decisivo contro il mostro. Con un gioco di focalizzazioni che segna tutta l'ultima parte del libro, alla visione eroica di Wiglaf vengono contrapposte quella disincantata di Beowulf e quella *eversiva* dello schiavo. Ed è la voce dello schiavo a dare l'ultimo, irriverente saluto all'eroe già adagiato sulla pira, un saluto che ne traspone l'esperienza nella contemporaneità certo con maggiore forza ed efficacia di ogni retorica neoaristocratica: «Poor old bastard. Not better off than me, were you?» (p. 308).

BIBLIOGRAFIA

- ATTEBERY 1992 = B. ATTEBERY, *Strategies of Fantasy*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- BRUNETTI 1993 = G. BRUNETTI, *Traduzioni inglesi del Beowulf*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, III, 1985-2001, Padova, Editoriale Programma, 1993.
- BRUNETTI 1994 = G. BRUNETTI, *Il Beowulf in inglese moderno: traduzioni dal 1940 al 1990*, in M.V. MOLINARI ET AL. (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione nel medioevo germanico*, Padova, Unipress, 1994, pp. 139-158.
- BRUNETTI 2001 = G. BRUNETTI, *Il Beowulf in inglese moderno*, in M.V. MOLINARI, M.G. CAMMAROTA (a cura di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Bergamo University Press, 2001, pp. 93-101.
- BRUNETTI 2002 = G. BRUNETTI, *Tradurre Beowulf*, in M.G. CAMMAROTA, M.V. MOLINARI (a cura di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, Bergamo, Bergamo University Press, 2002, pp. 67-72.
- BRUNETTI 2005 = G. BRUNETTI, *Ritradurre Beowulf*, in V. DOLCETTI CORAZZA, R. GENDRE (a cura di), *Lettura di Beowulf*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 205-221.
- BUZZONI 2010 = M. BUZZONI, *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*, Venezia, Cafoscarina, 2010.
- CERA ET AL. 2002 = R. CERA ET AL., *L'eroe germanico raccontato per immagini: il Beowulf di Gareth Hinds*, in V. DOLCETTI CORAZZA, R. GENDRE (a cura di), *Antichità germaniche. II parte*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 191-221.
- CLUTE 1999a = J. CLUTE, *Fantasy*, in J. CLUTE, J. GRANT (eds), *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1999, pp. 337-339.
- CLUTE 1999b = J. CLUTE, *Taproot Texts*, in J. CLUTE, J. GRANT (eds), *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1999, pp. 921-922.
- CLUTE ET AL. 1999 = J. CLUTE ET AL., *Sword and Sorcery*, in J. CLUTE, J. GRANT (eds), *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1999, pp. 915-916.
- CRICHTON 1976 = M. CRICHTON, *Eaters of the Dead*, New York, Alfred A. Knopf, 1976 (trad. it., *Mangiatori di morte*, Milano, Garzanti, 1994).
- FERRARI 2004 = F. FERRARI, *Da Sigfrido a Capitan Harlock: mito e leggenda*

- germanici nei fumetti e nei cartoon*, in M.G. SAIBENE, M. FRANCINI (a cura di), *Eroi di carta e celluloidi. Il Medioevo germanico nelle forme espressive moderne*, Viareggio, Mauro Baroni editore, 2004, pp. 55-91.
- FERRARI 2005 = F. FERRARI, *La reinvenzione della tradizione: riscritture fantasy della materia nibelungica*, in M.G. CAMMAROTA (a cura di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Bergamo, Bergamo University Press, 2005, pp. 237-262.
- GARDNER 1971 = J. GARDNER, *Grendel*, New York, Alfred A. Knopf, 1971 (trad. it., *L'orco*, Torino, Einaudi, 1991).
- GIUSTI 2006 = F. GIUSTI, *Il Beowulf nel Novecento: il fumetto e il romanzo*, «Linguistica e filologia», 23, 2006, pp. 211-229.
- GLAUSER 1993 = J. GLAUSER, *Supernatural Beings – Draugr and Aptrganga*, in PH. PULSIANO (ed.), *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, New York - London, Routledge, 1993, pp. 623-624.
- GODWIN 1996 = P. GODWIN, *The Tower of Beowulf*, New York, Avon Books, 1996 (prima edizione: New York, William Morrow, 1995).
- KIERNAN 2007 = C. KIERNAN, *Beowulf*, New York, HarperCollins, 2007 (trad. it., *La leggenda di Beowulf*, Milano, Sperling & Kupfer, 2007).
- LECOUTEUX 1984-1985 = C. LECOUTEUX, *Fantômes et revenants germaniques: essai de présentation*, «Études germaniques», 39, 1984-1985, pp. 141-160.
- MAUND 1999 = K.L. MAUND, *History in Fantasy*, in J. CLUTE, J. GRANT (eds), *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1999, pp. 468-469.
- NIVEN ET AL. 1987 = L. NIVEN ET AL., *The Legacy of Heorot*, New York, Simon & Schuster, 1987 (trad. it., *L'incognita dei Grendel*, Milano, Mondadori, 1997).
- NIVEN ET AL. 1996 = L. NIVEN ET AL., *Beowulf's Children*, New York, Tor Books, 1996 (trad. it., *I figli di Beowulf*, Milano, Mondadori, 1998).
- NIVEN 1998 = L. NIVEN, *Destiny's Road*, New York, Tor Books, 1998.
- OSBORN 1997 = M. OSBORN, *Translations, Versions, Illustrations*, in R.E. BJORK, J.D. NILES (eds), *A Beowulf Handbook*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, pp. 341-372.
- SANFILIPPO 1998 = M. SANFILIPPO, *Il Medioevo secondo Walt Disney. Come l'America ha reinventato l'Età di Mezzo*, II ed., Roma, Castelveccchi, 1998.
- SCHOLES 1987 = R. SCHOLES, *Boiling Roses: Thoughts on Science Fantasy*, in G.E. SLUSSER, E.S. RABKIN (eds), *Intersections Fantasy and Science Fiction*, Carbondale - Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987, pp. 3-18.
- SCOT JOHNS 2009 = R. SCOT JOHNS, *The Saga of Beowulf*, Milton Keynes, Fantasy Castle Books, 2009 (I ed. 2008).
- THOMSEN 2006 = B.M. THOMSEN (ed.), *The Further Adventures of Beowulf, Champion of Middle Earth*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2006 (trad. it., *Il ritorno di Beowulf*, Milano, Mondadori, 2010).
- TODOROV 1970 = T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition du Seuil, 1970 (trad. it., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).
- ZAHORSKI, BOYER 1982 = K.J. ZAHORSKI, R.H. BOYER, *The Secondary Worlds of High Fantasy*, in R.C. SCHLOBIN (ed.), *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, Notre Dame - Brighton, University of Notre Dame Press - The Harvester Press, 1982, pp. 56-81.

L'Inno di Cædmon nelle antologie

Scelte editoriali e traduttive

ROBERTA BASSI

The purpose of the present article is to analyse the treatment of «Cædmon's Hymn» in four anthologies (the «Norton Anthology of English Literature», the «Broadview Anthology of British Literature», the «Old and Middle English c. 890 - c. 1400: an Anthology», and the «Longman Anthology of Old English, Old Icelandic and Anglo-Norman Literature»). «Cædmon's Hymn» is a short poem which is usually considered the oldest example of oral poetry in Old English; it is therefore emblematic both in view of its fame and because of the complexity of its manuscript tradition and of its many variants. For these reasons, «Cædmon's Hymn» is quite suitable for a modern anthology of English literature. And yet, the intricacy of its variants in the different witnesses makes it a very complex example, both from a philological and hermeneutical point of view. It is therefore interesting to observe what kind of editorial and translational choices have been made to illustrate such an important and complex poem to a non-specialised audience.

1 INTRODUZIONE

All'interno del panorama editoriale non specialistico, sono generalmente due gli ambiti principali in cui il patrimonio letterario anglosassone trova spazio, e solo uno è il tipo di pubblico per il quale sono pensati, vale a dire le antologie e le raccolte di testi in traduzione, entrambe principalmente rivolte agli studenti dei primi anni dei corsi universitari di letteratura. In questa sede vorrei soffermarmi sulle antologizzazioni della letteratura anglosassone prodotte all'interno del contesto editoriale anglofono e limiterò la mia indagine a quattro fra le pubblicazioni più recenti e illustri del settore. Due di esse sono antologie che coprono l'intera storia della letteratura inglese – la *Norton Anthology of English Literature* (2012, nona edizione) e la *Broadview Anthology of British Literature* (2009, seconda edizione) –, mentre le altre due sono antologie focalizzate sul periodo medievale – la *Old and Middle English c. 890 - c.*

1400: an Anthology (2004, seconda edizione) e la nuovissima *Longman Anthology of Old English, Old Icelandic and Anglo-Norman Literatures* (2011).

Il caso che vorrei prendere in esame è quello dell'*Inno* di Cædmon, un breve componimento che è tradizionalmente considerato il più antico esempio di poesia composta oralmente in anglosassone (SCHWAB 1972, p. 9); esso è emblematico sia per la fama che da sempre lo accompagna, sia per la peculiarità della sua tradizione manoscritta e delle sue complesse varianti redazionali. Queste caratteristiche rendono l'*Inno* di Cædmon un testo particolarmente adatto ad essere inserito in un contesto antologico moderno. Tuttavia, l'intreccio delle varianti redazionali nelle diverse attestazioni del componimento che ci sono pervenute lo rende alquanto articolato sia da un punto di vista ecdotico che ermeneutico. È quindi interessante osservare quali scelte traduttive ed editoriali sono state operate nell'ambito dei diversi contesti antologici qui considerati per presentare a un pubblico non specialistico un testo così significativo e complesso.

Come è noto, nella *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*¹ Beda narra di un pastore della comunità di Whitby di nome Cædmon e di come questi, durante una visione, abbia ricevuto il dono divino della poesia (*Hist. eccl.*, 4, 22). Al resoconto della vicenda segue il testo del primo componimento cantato da Cædmon. È bene sottolineare che Beda non riporta l'*Inno* in volgare, bensì ne fornisce una parafrasi in latino; ad essa segue una sorta di commento apologetico, in cui Beda specifica che la sua è una resa del senso, ma non della forma dell'originale:

Quo accepto responso, statim ipse coepit cantare in laudem Dei conditoris versus quos numquam audierat, quorum iste est sensus: «Nunc laudare debemus auctorem regni caelestis, potentiam creatoris et consilium illius, facta patris gloriae: quomodo ille, cum sit aeternus Deus, omnium miraculorum auctor extitit, qui primo filiis hominum caelum pro culmine tecti, dehinc terram custos humani generis omnipotens creavit». Hic est sensus, non autem ordo ipse uerborum, quae dormiens ille canebat; neque enim possunt carmina, quamvis optime composita, ex alia in aliam linguam ad uerbum sine detrimento sui decoris ac dignitatis transferri (*Hist. eccl.*, 4, 22, 29-40).²

1. Le edizioni di riferimento della *Historia ecclesiastica* sono di Colgrave e Mynors (1969) e di Lapidge e Chiesa (2008-2010).

2. «A tale risposta, subito egli cominciò a cantare in lode di Dio creatore dei versi che mai aveva sentito, di questo tenore: "È il momento di lodare il fondatore del regno celeste, la potenza del creatore e la sua saggezza, le azioni del Padre di gloria; Lui, che è eterno Dio, è stato autore di tutte le meraviglie; Lui che prima creò il cielo come tetto per i figli degli uomini, e poi, custode onnipotente del genere umano, creò la terra". Questo è il senso del carne che egli cantava nel sogno, non la traduzione letterale: non è possibile infatti

All'interno della vastissima tradizione manoscritta della *Historia ecclesiastica* sono stati individuati 16 manoscritti in cui l'*Inno* compare in volgare, sia a margine dello stesso foglio in cui Beda narra la vicenda di Cædmon, che come glossa interlineare, o anche su altri fogli.³ In aggiunta a ciò bisogna anche tenere in considerazione i 5 codici che contengono la traduzione della *Historia ecclesiastica* in anglosassone (*Old English Bede*) (MILLER 1890-1898), in cui l'*Inno* costituisce parte integrante del testo principale e sostituisce completamente la versione in latino, al punto che il traduttore omette anche il commento apologetico che Beda fa seguire alla sua parafrasi dell'*Inno*. Si ottiene quindi un totale di 21 manoscritti in cui compare una versione dell'*Inno* diversa dalla parafrasi latina. A questo quadro già complesso bisogna aggiungere che l'*Inno* è attestato in due varietà linguistiche differenti, il sassone occidentale (16 versioni) e il northumbrico (5 versioni), il dialetto dell'area di provenienza di Cædmon stesso.

La presenza dell'*Inno* in una versione *altra* da quella in latino esula dunque dall'impianto originale della *Historia ecclesiastica*; essa è legata invece al momento di redazione del singolo codice. Dal manoscritto, perciò, non traspare solo l'impianto originario riconducibile a Beda, perché anche i copisti lasciano traccia di sé nel momento in cui viene riportata a margine una versione in volgare dell'*Inno*. L'*Inno* di Cædmon è dunque un caso paradigmatico di testo mobile, in cui alla fissità della versione latina si oppone il panorama variegato e instabile non dell'*Inno*, bensì – potremmo dire – degli *Inni* di Cædmon in volgare, ciascuno rappresentativo di un momento della trasmissione del testo stesso, evoluzione di cui la critica, soprattutto negli ultimi anni, ha tentato di restituire un'immagine composita e dinamica. In un'opera antologica, che certamente non può puntare all'esaustività, anche la scelta di quale versione presentare risulta problematica. Ridurre tale scelta ad *una* sola versione del componimento significa per certi versi tacere un aspetto fondamentale della sua storia interpretativa; dall'altro lato, riportarne più di una versione può certamente eccedere i limiti di spazio concessi all'interno di un lavoro antologico, e può risultare poco adatto per un pubblico non specialista. Uno sguardo ai testi qui presi in esame mostra che le soluzioni messe in atto dai diversi editori sono molteplici.

Prima, però, vediamo brevemente come una monografia rivolta agli specialisti presenta le diverse problematiche legate a questo componi-

tradurre letteralmente poesie, neppure se di eccellente fattura, da una lingua all'altra senza che se ne perda l'armoniosa bellezza» (traduzione di Paolo Chiesa, in LAPIDGE, CHIESA 2008-2010, p. 279).

3. Per un elenco completo si vedano DOBBIE 1937 e O'DONNELL 2005.

mento. Lo studio più recente interamente dedicato all'*Inno* di Cædmon è il volume di Daniel Paul O'Donnell (2005), in cui lo studio puntuale del contesto codicologico e delle varianti redazionali precede la sezione dedicata alle *edizioni* critiche dell'*Inno*. O'Donnell ne propone ben otto, a cui segue la trascrizione di tutti i testimoni (O'DONNELL 2005, pp. 205-212 e pp. 215-230). Un cd-rom accompagna l'edizione cartacea; tale supporto consente di affiancare versioni diverse dell'*Inno*, o di passare per esempio dalla trascrizione semi-diplomatica del manoscritto all'immagine vera e propria; in altre parole, esso permette di smembrare il processo ecdotico nelle sue varie componenti.⁴ Il lavoro di O'Donnell sembra dunque porre l'accento sull'instabilità intrinseca di questo componimento, piuttosto che sulla ricerca di un originale. Dovendo necessariamente operare una scelta entro le otto edizioni critiche dell'*Inno* proposte da O'Donnell, ho deciso di riportare due testi esemplificativi delle due diverse aree dialettali, nonché delle principali problematiche legate al testo, accanto alla parafrasi latina che Beda inserisce nella *Historia ecclesiastica*. La prima edizione è in northumbrico, mentre la seconda è in sassone occidentale.

Latino:

Nunc laudare debemus auctorem regni caelestis, potentiam creatoris et consilium illius, facta patris gloriae: quomodo ille, cum sit aeternus Deus, omnium miraculorum auctor extitit, qui primo filiis hominum caelum pro culmine tecti, dehinc terram custos humani generis omnipotens creauit (*Hist. eccl.*, 4, 22, 32-36).

Northumbrico:

Nu scylun hergan hefaenricaes uard,
metudæs maecti, end his modgidanc,
uerc uuldurfadur - sue he uundra gihuaes,
eci dryctin, or astelidæ!
5 He aerist scop aelda barnum
heben til hrofe, haleg sceppend;
tha middungeard, moncynnæs uard,
eci dryctin, æfter tiadæ
firum foldu, frea allmectig.

4. Come osservato da Buzzoni (2009, pp. 105-106), O'Donnell si è però limitato a trasferire il contenuto lineare dell'edizione cartacea su supporto informatico, non sfruttando quindi le potenzialità offerte da parte del supporto stesso in termini di interattività e di multimedialità.

Sassone occidentale:

Nu sculon herigean heofonrices peard,
meotodes meahte, ond his modgeþanc,
peorc puldorfæder - spa he pundra gehpæs,
ece drihten, or onstealde!

- 5 He ærest sceop eorðan bearnum
heofon to hrofe, halig scyppend;
þa middangeard, moncynnes peard,
ece drihten, æfter teode
firum foldan, frea ælmihtig.⁵

2 LA «NORTON ANTHOLOGY OF ENGLISH LITERATURE»
(GREENBLATT 1962, IX ED. 2012)

Questa famosa antologia, giunta ormai alla sua nona edizione, contiene una sezione interamente dedicata alla letteratura anglosassone in cui compaiono, oltre all'*Inno* di Cædmon, il *Dream of the Rood*, *Beowulf*, *Judith*, il *Wanderer* e il *Wife's Lament*. Tutti i componimenti tranne l'*Inno* sono presentati in traduzione e senza testo originale a fronte. A partire dalla settima edizione (2000) la traduzione in prosa del *Beowulf* di E.T. Donaldson (1966) è stata sostituita dalla nuova traduzione integrale di Seamus Heaney (1999).

L'antologia apre la sezione iniziale dedicata alla letteratura del periodo medievale con l'*Inno* di Cædmon. Viene riportato l'intero capitolo della *Historia ecclesiastica* riguardante la visione di Cædmon in inglese moderno, ma non è citata l'edizione di riferimento della *Historia ecclesiastica*, né viene indicato il nome del traduttore, diversamente da quanto avviene per gli altri testi della tradizione anglosassone inclusi nell'antologia. Sono da escludere sia la traduzione di Colgrave e Mynors (1969) per la Oxford University Press, sia quella pubblicata da

5. Nella seguente traduzione in italiano ho indicato, per il v. 5b, le due diverse varianti redazionali attestate nella tradizione manoscritta:

«Ora lodiamo il Protettore del regno dei cieli,
la potenza dell'Ordinatore e il suo pensiero,
le opere del Padre glorioso, poiché Egli di ogni portento,
eterno Signore, ha stabilito l'origine.
Per prima cosa Egli creò per i figli degli uomini / della terra
il cielo come tetto, santo Creatore;
poi il Protettore del genere umano,
l'eterno Signore, in seguito creò il mondo,
la terra per gli uomini, Signore onnipotente».

L. Sherley-Price per la Penguin Classics nel 1955 (rivista nel 1990). Allo studente non vengono quindi fornite le coordinate essenziali per risalire direttamente ad una edizione scientifica della *Historia ecclesiastica*. Una scelta fuorviante di questa presentazione dell'*Inno* di Cædmon consiste nell'inserimento del testo anglosassone dell'*Inno* all'interno della *Historia ecclesiastica* al posto della parafrasi in latino, che nel testo è seguita da un commento apologetico in cui Beda specifica che la sua è una resa del senso, ma non della forma dell'originale. Nella versione proposta nella Norton, l'*Inno* in anglosassone è seguito dal commento apologetico di Beda, che però nella *Historia ecclesiastica* si riferiva alla sua parafrasi in latino e non certo all'*Inno* in anglosassone. Una nota a piè di pagina allerta il lettore di questa incongruenza, ma l'effetto ottenuto non cambia.⁶ L'*Inno*, tra l'altro, è trascritto in questo modo:

Nu scylun herigean Now we must praise	heofonrices Weard, heaven-kingdom's Guardian
meotodes meahte, the Measurer's might	and his modgeþanc, and his mind-plans,
weorc Wuldor-Fæder the work of the Glory-Father	swa he wundra gehwæs, when he of wonders of every one,
ece Drihten, eternal Lord	or onstealde the beginning established.
He ærest sceop he first created	ielda bearnum for men's sons
hèofon to hrofe, heaven as a roof,	halig Scyppend holy Creator;
ða middangeard then middle-earth	moncynnes Weard, mankind's Guardian
ece Drihten, eternal Lord	æfter teode afterwards made
firum foldan for men earth,	Frea ælmihtig Master almighty.

6. «Bede is referring to his Latin translation for which we have substituted the Old English text with interlinear translation» (p. 31, nota 5); «Beda sta facendo riferimento alla sua traduzione in latino, al posto della quale noi abbiamo inserito il testo in anglosassone con traduzione interlineare [in inglese moderno]» (traduzione mia).

This is the general sense but not the exact order of the words that he sang in his sleep; for it is impossible to make a literal translation, no matter how well-written, of poetry into another language without losing some of the beauty and dignity (pp. 30-31).

Volendo riprodurre il contesto originario in cui è collocato l'*Inno* in anglosassone, le possibilità sono fondamentalmente due: ci si può affidare all'*Old English Bede*, in cui l'*Inno* sostituisce la parafrasi latina e in cui il commento apologetico che Beda fa seguire alla sua parafrasi, relativo alle difficoltà connesse con la traduzione interlinguistica di testi poetici, è completamente omesso; oppure si può rendere conto dell'*Inno* come glossa alla parafrasi latina, così come viene preservato in alcuni manoscritti della *Historia ecclesiastica*. Tuttavia, è importante sottolineare che in nessun manoscritto della *Historia ecclesiastica* l'*Inno* in anglosassone va a sostituire la parafrasi. Il curatore ha dunque creato un contesto fittizio che non riflette in alcun modo la situazione reale e che anzi, se possibile, complica ulteriormente la fruizione e la comprensione del testo. Kevin Kiernan (1990) è stato il primo a sottolineare come la versione dell'*Inno* presentata nella Norton sia fuorviante, poiché non è ripresa da nessun manoscritto, ma risulta essere una combinazione non dichiarata tra l'edizione di John C. Pope (1966) e la redazione dell'*Inno* del ms. Oxford, Bodleian Library, Tanner 10 (T), il più illustre testimone della tradizione manoscritta dell'*Old English Bede*. Tale commistione emerge in particolare al v. 5b, dove la Norton riporta *ielda bearnum*, «per i figli degli uomini», seguendo Pope e la sua edizione dell'*Inno* basata sui manoscritti più antichi della *Historia ecclesiastica* (i mss. L e M),⁷ e così tacitamente eliminando la variante del ms. Tanner 10, *eorðan bearnum*, «per i figli della terra». La variante di lezione che interessa il semiverso 5b (*aelda barnum* «per i figli degli uomini»; *eorðan bearnum* «per i figli della terra») incide infatti in maniera sostanziale a livello semantico e interpretativo. Le testimonianze più antiche a disposizione oggi presentano la variante *aelda* (in northumbrico). Nella parafrasi dell'*Inno* Beda scrive *filiis hominum*, espressione di cui *aelda barnum* è la traduzione usuale in anglosassone. Questi due elementi spinsero Dobbie (1937, pp. 47-48; 1942, p. c) ad affermare che la forma in *aelda* fosse quella originaria. Tuttavia, a favore di *eorðan bearnum* depongono altri fattori, in primo luogo quello di *lectio difficilior*: questa variante di lezione sarebbe la formula originale proprio perché, in quanto più rara, più inusuale e meno attestata, sarebbe meno soggetta al rischio di errori

7. L: San Pietroburgo, Publichnaja Biblioteka, ms. Q. v. I 18 (s. VIII²); M: Cambridge, University Library, ms. Kk.5.16 (s. VIII^{med}) (LAPIDGE, CHIESA 2008-2010, pp. lxxxix-xcii).

di trascrizione da parte dei copisti. Proseguendo lungo questa direzione, dunque, ne consegue che *aelda barnum* dovrebbe essere intesa come una vera e propria variante redazionale che, secondo O'Donnell (2005, p. 111), rappresenterebbe una fase di sviluppo successiva del testo dell'*Inno*.⁸ Poiché il contesto codicologico dell'*Inno* non viene illustrato, nella *Norton* questi significativi cambiamenti vengono messi in atto senza alcuna esplicita segnalazione da parte del curatore.

Non bisogna dimenticare che la *Norton* è probabilmente l'antologia di letteratura inglese più diffusa, e non solamente in ambito angloamericano; quest'opera detiene un prestigio e una reputazione per molti versi sicuramente indiscussi, e in virtù di tale prestigio concorre alla definizione del canone letterario.⁹ Tuttavia, nel caso qui preso in esame, un occhio avvezzo allo studio della letteratura anglosassone non può non notare la problematicità di alcune scelte editoriali. Oltre all'incongruenza precedentemente segnalata, Kiernan (1990, p. 169) fa notare come il *layout* stesso con cui viene riportato l'*Inno* in anglosassone suggerisca paradossalmente due direzioni diverse di lettura del testo: a uno studente che incontra per la prima volta un componimento in anglosassone e che probabilmente non ha mai sentito parlare di versi lunghi allitteranti, la cesura marcata in modo così esagerato potrebbe infatti far percepire il testo come se fosse ordinato su due colonne separate, da leggere in successione. Inoltre, osserva KIERNAN (1990, p. 170), la traduzione interlineare in inglese moderno è riportata con un carattere tipografico assolutamente identico per forma e dimensione a quello del testo dell'*Inno* in anglosassone; capire quale sia il testo

8. A supporto di questa tesi intervengono anche altri argomenti di natura religiosoculturale. Come infatti sottolinea Schwab (1972, p. 68), «È lecito pensare [...] che *eordu barnum* in un pubblico non ancora svezato dal complesso delle credenze pagane (quale si deve immaginare fosse quello di una composizione dottrinale in volgare nella seconda metà del VII secolo) potesse suscitare delle associazioni di idee indesiderate. In tal caso *eordu* è stato sostituito dal formulistico *ældu*, non evocante immagini pagane». Si veda a tale proposito anche il contributo di Princi Braccini (1988).

9. La *Norton* è stata definita «the sine qua non of college textbooks, setting the agenda for the study of English literature in this country and beyond» (SHESGREEN 2009, p. 294: «il libro di testo indispensabile a livello universitario, che definisce il programma di studio della letteratura inglese in questo paese e oltre»), «a book on which the whole profession of English letters depends, especially in America [...]. [The *Norton*] stands as one of the triumphs of modern American publishing and is arguably the twentieth century's most influential book with respect to teaching the cavalcade of English literature» (SHESGREEN 2009, p. 318: «un libro dal quale dipende l'intera professione delle lettere, particolarmente in America [...]. La *Norton* rappresenta uno dei trionfi dell'editoria moderna americana ed è probabilmente il libro più autorevole del ventesimo secolo per l'insegnamento della storia della letteratura inglese»).

principale e quale la traduzione può dunque non essere un processo immediato per lo studente.

Il breve apparato introduttivo che precede il testo si rivolge senza dubbio ad un pubblico con poca o nessuna conoscenza pregressa dell'argomento. Esso fornisce alcune informazioni di base relative alla *Historia ecclesiastica*, mentre l'*Old English Bede* non viene mai nominato. Non viene altresì fatto alcun riferimento all'esistenza di attestazioni dell'*Inno* in due varianti dialettali differenti, e la questione delle varianti redazionali al v. 5b viene appena accennata in una breve nota a piè di pagina. In questo caso si può dunque affermare che la ricerca necessaria e legittima di semplificazione è accompagnata da scelte che non consentono di restituire al lettore non specialistico un quadro chiaro e rigoroso del fenomeno letterario in questione.

3 LA «BROADVIEW ANTHOLOGY OF BRITISH LITERATURE - THE MEDIEVAL PERIOD» (BLACK ET AL. 2009, II ED. 2009)

Questa antologia di recente pubblicazione (la prima edizione è del 2006) contiene un volume sul Medioevo all'interno di una collana di 6 volumi che copre tutta la storia della letteratura britannica. In esso sono presenti, oltre a numerosi testi in traduzione dall'anglosassone, anche brani dal latino, gallese e francese, a testimonianza della dimensione plurilinguistica del Medioevo britannico. Infatti, il primo brano riportato nell'antologia non è quello relativo alla visione di Cædmon, come spesso accade, bensì un estratto in traduzione dal trattato di Gildas sulla distruzione della Britannia, il *De excidio Britanniae* (s. v-vi). Un breve, ma esaustivo inquadramento introduttivo precede la sezione dedicata alla *Historia ecclesiastica*. In esso viene opportunamente precisato che la prima testimonianza dell'*Inno* compare in latino e non in anglosassone. La traduzione dei passi dal latino e dall'anglosassone è a cura di Roy Liuzza, così come per quasi tutti gli altri brani dell'ampia sezione dedicata alla letteratura anglosassone. Una nota al testo fornisce indicazioni di base sulle edizioni di riferimento per la *Historia ecclesiastica* (p. 10). Nel brano relativo a Cædmon, una nota in corrispondenza della parafrasi latina dell'*Inno* spiega che Beda fornisce appunto solo questa parafrasi e che le attestazioni dell'*Inno* in anglosassone compaiono sotto forma di glosse; viene anche spiegato che nell'*Old English Bede* il commento apologetico è omissso (p. 23). In questo caso, quindi, le informazioni essenziali sono fornite allo studente in maniera chiara e semplice. Il brano tratto dalla *Historia ecclesiastica* con la parafrasi di Beda è poi seguito da un nuovo paragrafo

contenente l'*Inno* in anglosassone con traduzione in versi ad opera di Roy Liuzza (p. 23):

Nu sculon herian heofonrices weard,
 Metoddes meahta ond his modgebanc,
 weorc wuldorfæder, swa he wundra gehwæs
 ece Drihten, or astealde.
 He ærest scop ielda bearnum
 heofon to hrofe, halig Scieppend;
 þa middangeard manncynnes weard,
 ece Drihten, æfter teode,
 firum foldan Frea ælmihtig.

Now (we) ought to praise Heaven-kingdom's guardian,
 the Maker's might and his mind's thoughts,
 the work of the glory-father, as he of each of wonders,
 eternal Lord, established a beginning.
 He first shaped for men's sons
 Heaven as a roof, the holy Creator;
 then middle-earth mankind's guardian,
 eternal Lord, afterwards prepared
 the earth for men, the Lord almighty.

Anche in questa antologia, come nella *Norton*, l'edizione dell'*Inno* sembra essere ripresa dalla versione di J.C. Pope. Come già accennato, Pope si basa sul ms. T dell'*Old English Bede*, ma emenda la lezione del semiverso 5b, *eorðan bearnum* («per i figli della terra»), usando una forma non attestata, *ielda bearnum* («per i figli degli uomini»). Questa scelta di Pope e poi dei curatori della *Broadview* per certi versi «riscrive» la versione dell'*Inno* contenuta nel ms. T, piegando il testo alle esigenze del contesto antologico. Pope sembra aver voluto citare l'*Old English Bede* fornendo al tempo stesso una versione dell'*Inno* aderente alla parafrasi bediana, senza curarsi del fatto che la differenza tra le due versioni, e in particolare tra le varianti redazionali al v. 5b, è determinante per la ricostruzione dei processi di trasmissione dell'*Inno* e della sua tradizione manoscritta. La scelta dei curatori della *Broadview* di semplificare la presentazione dell'*Inno*, evitando di affrontare la questione delle varianti redazionali, è comprensibile, dato il probabile contesto di fruizione non specialistico dell'antologia. Tuttavia, lo stesso effetto si sarebbe potuto ottenere anche citando una delle versioni effettivamente attestate dell'*Inno*, invece di riportare un'edizione basata su una lezione non attestata.

La traduzione di Liuzza si pone come guida alla comprensione del testo di partenza grazie soprattutto all'attenzione dimostrata verso

la struttura sintattica del componimento, di cui ripropone la struttura emistichio per emistichio; tale scelta rende forse poco scorrevole la traduzione, ma permette un confronto diretto con l'anglosassone. La decisione di inserire tra parentesi il pronome *we* al v. 1 è significativa per due ordini di motivi: allo studente le parentesi segnalano che il pronome soggetto, obbligatorio in inglese moderno, nel testo anglosassone non è realizzato; al lettore con una conoscenza più approfondita di questo componimento, il pronome tra parentesi può invece richiamare all'attenzione i problemi legati all'individuazione del soggetto e quindi le diverse possibilità interpretative della prima frase dell'*Inno*. Bisogna infatti ricordare che la formulazione del semiverso 1a non si presenta omogenea in tutte le attestazioni dell'*Inno*: nelle 4 versioni più antiche il pronome *we* non compare, mentre nei restanti 17 codici – dall'*XI* secolo in poi – il pronome è esplicitato. *L'incipit* del componimento assume dunque due realizzazioni differenti: *Nu sculon herigean* dei testimoni più antichi si contrappone a *Nu we sculan herian*, attestato a partire dal ms. Oxford, Corpus Christi College 279 B (s. *XI*ⁱⁿ), in cui il pronome è stato inserito tra *Nu* e *sculon* sopra il rigo (O'DONNELL 2005, p. 224). Nella parafrasi latina il soggetto della frase è invece desumibile dalla desinenza di prima persona plurale del verbo *debemus*. La critica ha cercato di spiegare tale ambiguità con le teorie più differenti. Ha ottenuto ampio consenso l'ipotesi modernizzante, sostenuta ad esempio da DOBBIE 1942, SMITH 1968 e più recentemente da O'DONNELL 2005, secondo la quale la *lectio difficilior* senza soggetto costituirebbe la formulazione originaria; l'inserimento del pronome dovrebbe quindi essere interpretato come una correzione effettuata dai copisti in fasi successive, quando l'uso sintattico ormai prevedeva il soggetto obbligatorio, ma forse anche influenzati dalla dizione della parafrasi latina. L'assenza di *we* al v. 1 nelle 4 attestazioni manoscritte più antiche dell'*Inno* ha spinto anche a ricercare il soggetto della frase nei versi successivi del componimento. Il sostantivo neutro *uerc*, «opere», al v. 3, normalmente interpretato come un accusativo e quindi come complemento diretto di *herian* «lodare [...] le opere», potrebbe infatti essere considerato anche un nominativo: «le opere (*uerc*) del Padre glorioso (*uuldurfadur*) lodino (*scylun hergan*) il Protettore...»; questa ipotesi è stata avanzata da Christopher Ball ed è citata da MITCHELL 1985 (p. 192). Nonostante questo ordine dei costituenti non sia attestato altrove, Mitchell (1985, p. 193) ritiene che il costruito sia grammaticalmente accettabile. Secondo questa ipotesi l'inserimento successivo del pronome *we* avrebbe modificato il significato originario dell'*incipit* del componimento. Mitchell (pp. 194-196) propone anche un'altra interessante spiegazione: ritenendo plausibile l'esistenza di frasi prive di soggetto esplicito accanto a frasi che invece

lo presentano, egli ipotizza l'esistenza di due versioni orali dell'*Inno* tra loro concorrenti, una senza soggetto, l'altra con *we*, scaturite forse da variazioni prodottesi durante le esecuzioni orali; in entrambi i casi, comunque, tale modifica si sarebbe verificata prima dell'epoca di Beda, e quindi prima che l'*Inno* venisse fissato per iscritto con la parafrasi in latino. Recentemente Alfred Bammesberger ha riaperto il dibattito proponendo un altro possibile scenario; in un suo breve articolo del 2008 egli giustifica l'assenza di *we* sostenendo infatti che l'infinito *herian* possa avere un significato passivo, individuando dunque il soggetto nei successivi quattro sintagmi che compongono la prima frase dell'*Inno* («ora devono essere lodati il Protettore del regno dei cieli, la potenza dell'Ordinatore e il Suo pensiero, le opere del Padre glorioso»). La forma passiva permetterebbe quindi di topicalizzare il complemento, perché nel passivo diventa appunto soggetto. La critica sembra dunque lontana dall'aver raggiunto un'interpretazione condivisa di questa variante. Certamente un'antologia non può sintetizzare tutto questo dibattito critico; ma l'esistenza di un problema interpretativo risulta comunque segnalata.

4 «OLD AND MIDDLE ENGLISH C. 890 - C. 1400: AN ANTHOLOGY»
(TREHARNE 2000, II ED. 2004)

Diversamente dai due precedenti volumi, in questo caso si tratta di un'antologia di settore che si apre con una sezione dedicata a Cædmon e alla *Historia ecclesiastica* contenente diversi riferimenti alla effettiva collocazione dell'*Inno* all'interno dei manoscritti della *Historia ecclesiastica*; viene inoltre specificato che le attestazioni del componimento sono riconducibili a due varietà dialettali differenti e per ciascuna viene riportata una versione con traduzione a fronte: la versione in northumbrico è tratta dal ms. L della *Historia ecclesiastica*, mentre quella in sassone occidentale è tratta dal ms. T dell'*Old English Bede* (pp. 2, 6):

Nu scilun herga	hefenricæs Uard,	Now we ought to praise the Guard-
Metudæs mehti	and his modgithanc,	ian of the heavenly kingdom,
uerc Uuldurfadur,	sue he uundra	the might of the Creator and his
gihuæs,		conception,
eci Dryctin,	or astelidæ.	the work of the glorious Father, as
		he of each of the wonders,
		eternal Lord, established the
		beginning.
He ærist scop	aeldu barnum	He first created for the sons of men
hefen to hrofæ,	halig Sceppend;	heaven as a roof, holy Creator;

tha middingard moncynnæs Uard,	then the middle-earth, the Guardian of mankind,
eci Dryctin, æfter tiadæ firum foldu, Frea allmehtig.	the eternal Lord, afterwards made the earth for men , the Lord almighty.
Nu sculon herigeaþ heofonrices Weard, Meotodes meahte ond his modgeþanc, weorc Wuldorfæder, swa he wundra gehwæs, ece Drihten, or onstealde.	Now praise the Guardian of the heavenly kingdom, the might of the Creator and his conception, the work of the glorious Father, as he established the beginning , eternal Lord, of each of the wonders .
He ærest sceop eorðan bearnum heofon to hrofe, halig Scyppend; þa middangeard moncynnes Weard, ece Drihten, æfter teode firum foldan, Frea ælmihtig.	He first created for the children of earth heaven as a roof, holy Creator; then the middle-earth, the Guardian of mankind, eternal Lord, afterwards adorned the world for people , the Lord almighty.

Come si può notare dalle sottolineature che ho introdotto, le traduzioni che accompagnano le due versioni dell'*Inno* propongono formulazioni differenti in corrispondenza di una medesima espressione anglosassone, però sono lasciate senza alcun commento. Al v. 1 il cambiamento riguarda il modo del verbo, che dal condizionale («we ougþ to praise») passa all'imperativo («praise»); modifiche dell'ordine sintattico interessano i vv. 3-4 («as he of each of the wonders, eternal Lord, established the beginning» vs «as he established the beginning, eternal Lord, of each of the wonders»), mentre ai vv. 5, 8 e 9 si possono notare anche delle variazioni di tipo lessicale. Si potrebbe ipotizzare che l'intenzione del curatore fosse quella di condensare alcune delle possibilità traduttive del componimento, in particolare per quanto riguarda il v. 1 (presenza / assenza del pronome soggetto) e il v. 8 (polisemia del verbo *teón*, «creare / adornare»). Siccome però non viene fornita alcuna spiegazione in merito, a prima vista un lettore frettoloso e poco attento al testo a fronte in anglosassone potrebbe concludere che le due versioni dell'*Inno* siano più diverse tra loro di quanto effettivamente non sono. Ritengo quindi che questa scelta sarebbe stata funzionale per il tipo di pubblico a cui si rivolge il volume se fosse stata argomentata in qualche modo.

Bisogna altresì sottolineare che questa antologia non affronta il problema delle varianti redazionali del componimento. Solo una breve nota in calce alla versione dell'*Inno* in northumbrico segnala che il v. 5b subisce una modifica nella versione in sassone occidentale, ma senza spiegare nulla al riguardo. L'introduzione contiene un breve riferimento all'*Old English Bede*, ma il curatore non discute il commento di Beda alla sua parafrasi latina dell'*Inno* e non spiega che il traduttore anglosassone della *Historia ecclesiastica* ha omesso sia la parafrasi che il commento di Beda e li ha sostituiti con l'*Inno* in sassone occidentale. Considerando che questa antologia si rivolge a un pubblico più settoriale, sorge spontaneo domandarsi come mai il curatore abbia taciuto questi aspetti particolarmente rilevanti e abbia invece sottolineato un aspetto secondario legato ad una possibile interpretazione dell'avverbio *Nu* («ora») che, seppur stimolante e degna di nota, non va a modificare in maniera sostanziale la percezione del componimento, come invece accade per la spinosa questione delle varianti redazionali. Tale interpretazione risale ad un articolo di Fred C. Robinson del 1993; nonostante il fatto che sull'avverbio *Nu* non cada l'allitterazione, Robinson sostenne infatti che esso andasse comunque accentato, attribuendogli così ulteriore enfasi. In questa prospettiva, *Nu* non significherebbe semplicemente «ora», ma «in questa nuova era cristiana» (ROBINSON 1993, p. 118).

5 LA «LONGMAN ANTHOLOGY OF OLD ENGLISH, OLD ICELANDIC AND ANGLO-NORMAN LITERATURES» (NORTH ET AL. 2011)

Questa antologia è di recentissima pubblicazione e presenta un'organizzazione tematica, piuttosto che cronologica, dei contenuti. La sezione sull'*Inno* di Cædmon non compare all'inizio dell'opera, bensì nel terzo capitolo, intitolato *Poems of Devotion* (pp. 276-278). Un'altra differenza significativa rispetto alle antologie prima esaminate consiste nella presentazione dell'*Inno* in due capitoli diversi del volume. Nel terzo capitolo il curatore e traduttore Richard North propone la versione dell'*Inno* in northumbrico tradita dal ms. L della *Historia ecclesiastica*. In un capitolo successivo dedicato alla prosa del periodo anglosassone (*The Earliest English Prose*, pp. 459-466),¹⁰ vengono invece riportati separatamente

10. Le due versioni dell'*Inno* in northumbrico e sassone occidentale riportate da questa antologia sono uguali a quelle già citate per l'antologia *Old and Middle English* e per questo motivo non vengono qui riproposte. Rispetto ai manoscritti e ai testi citati nel paragrafo precedente, il curatore della *Longman* emenda però il v. 1a dell'*Inno* in sassone occidentale, aggiungendo il pronome personale soggetto: «Nu we sculon herigea».

l'Old English Bede e la versione dell'*Inno* del ms. T. Un rimando a fondo pagina allerta il lettore di questa particolare strutturazione.

L'introduzione al componimento è sufficientemente completa, a parte l'assenza di informazioni di base a proposito della *Historia ecclesiastica*: il curatore si concentra principalmente sull'*Inno* in anglosassone e inserisce solo un breve riferimento alla parafrasi in latino (p. 276). La questione relativa alla sostituzione della parafrasi e della frase di commento di Beda all'interno dell'*Old English Bede* non viene affrontata, ma al tempo stesso l'attenzione mostrata verso la tradizione manoscritta dell'*Inno* è degna di nota. L'introduzione presenta una novità rispetto alle altre antologie qui analizzate perché fornisce anche una breve lista di studi critici di recente pubblicazione.

L'*Inno* in northumbrico è accompagnato dalla traduzione e da alcune note esplicative (pp. 277-278). Analogamente alla traduzione di Liuzza presente nella *Broadview Anthology*, anche questa traduzione assolve la funzione di guida alla lettura, come dimostra la riproduzione della struttura sintattica del testo di partenza in una sorta di traduzione alinear. Questa è la traduzione dell'*Inno* in northumbrico:

Now we must praise the Keeper of Heaven-Kingdom,
 Measurer's might and his heart's very meaning,
 works of Brilliance-Father, just as for each wonder He,
 Permanent Warlord, established the beginning.
 He was the first, shaped for man's bairns
 heaven as the roof, Holy Shaping Power.
 Then the Middle World did Mankind's Keeper,
 Permanent Warlord, afterwards fashion
 as a landscape for man, Sacral King Almighty.

Alcune delle scelte lessicali operate dal traduttore sono innovative rispetto alla tradizione e possono produrre un effetto estraniante nel lettore che abbia avuto l'occasione di entrare in contatto con altre traduzioni di questo componimento. Per esempio, *ece drihten* viene tradotto con «Permanent Warlord» e non con il consueto «eternal Lord»; *frea allmehtig* viene reso con «Sacral King Almighty» in luogo del tradizionale «Lord almighty». Le scelte lessicali atipiche di questa traduzione sono tutte ampiamente motivate nelle note a piè di pagina, da cui emerge l'intento del traduttore di restituire al lettore, per quanto possibile e pur in maniera estraniante, la stratificazione di significati di alcuni dei segni linguistici del componimento. Gli epiteti riferiti a Dio nell'*Inno* adattano infatti al messaggio della dottrina cristiana immagini ed espressioni già diffuse all'interno del lessico precristiano e

secolare.¹¹ L'intento esplicativo del traduttore verso questi «neologismi semantici», come li ha definiti Princi Braccini (1988, p. 32), può essere esemplificato con la nota alla traduzione di *frea allmehtig*, «Sacral King Almighty»:

the liberty of «sacral king» in this translation is justified by the fact that the poem was composed within a generation of heathen times. This formula, in which an expendable harvest king has become all-powerful as the Lord, may be as shocking as Cædmon's others (p. 278, nota 9).

Rispetto alle altre antologie qui prese in considerazione, la particolare attenzione dimostrata da Richard North verso le sfumature di significato delle formule appellative presenti nell'*Inno* è un tratto decisamente innovativo; questa caratteristica è stata ampiamente discussa dalla critica, ma di rado trova spazio al di fuori di studi specialistici. Le note al testo non mettono in luce soltanto queste peculiarità lessicali, bensì accennano anche alle varianti redazionali del componimento ai vv. 1a e 5b, seppur in maniera sintetica.

La versione dell'*Inno* in sassone occidentale tratta dal ms. T dell'*Old English Bede*, riportata con testo a fronte nella sezione sulla prosa anglosassone (pp. 459-465), è contenuta all'interno della traduzione anglosassone dell'intero capitolo dedicato a Cædmon:

Now we must praise the Guardian of Heaven,
the might of the Measurer and His purpose,
the works of the Father of Glory, just as He,
Eternal Lord, established each miracle's beginning.
He first created for the children of men¹²
heaven as a roof, did Holy Creator;
then the Middle World did mankind's Guardian,
Eternal Lord, adorn afterwards
for people of the land, Almighty King (p. 461).

Nelle note vengono messe in evidenza le principali discrepanze tra il capitolo in latino e la sua traduzione, ma il curatore non segnala l'omissione del commento apologetico di Beda. Inoltre, non viene ag-

11. Come fanno osservare, per esempio, HUPPÉ 1959, SCHWAB 1972 e FRY 1975, quasi tutti gli epiteti riferiti a Dio contengono reminiscenze precristiane; tali epiteti non sarebbero dunque dei neologismi veri e propri, ma piuttosto adatterebbero al messaggio della dottrina cristiana immagini ed espressioni già diffuse.

12. La traduzione di questo verso presenta un errore di stampa: *eorðan bearnum* è stato infatti tradotto con «for the children of *men*» al posto di «for the children of the *earth*».

giunta alcuna osservazione a proposito di questa versione del componimento o della sua traduzione in inglese moderno rispetto a quella riportata nel terzo capitolo; di conseguenza il lettore non è avvertito dell'emendazione al v.1 del testo anglosassone con cui viene esplicitato il pronome personale *we*, che come già osservato in realtà non compare nel ms. T; inoltre non è chiara la ragione per cui è qui offerta una traduzione diversa da quella che accompagna l'*Inno* in northumbrico. Si deve infatti notare che tutte le scelte lessicali operate da North nella precedente trasposizione vengono qui sostituite da una traduzione forse più tradizionale a livello lessicale e più autonoma rispetto alla struttura sintattica del testo-fonte; una nota a fondo pagina rimanda al capitolo *Poems of Devotion* (p. 461) che contiene la prima trattazione dell'*Inno*.

6 OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Sono certamente molte le decisioni che il curatore deve prendere nel momento in cui si assume la responsabilità di presentare un componimento così complesso come l'*Inno* di Cædmon all'interno di un contesto editoriale antologico e quindi parzialmente divulgativo. Tale contesto è solo parzialmente divulgativo perché l'edizione antologica ha il compito di mettere il suo pubblico in condizione di intraprendere uno studio dei testi in questione, pur semplificando e a volte omettendo parte della storia che questi testi ci raccontano attraverso l'instabilità della loro dimensione scritta. Come dimostrano questi esempi, la linea di confine tra detto e non detto si sposta in continuazione e ogni volta dà forma a una riscrittura diversa del testo medievale. Al tempo stesso le antologie contribuiscono anche alla definizione del canone letterario e riflettono l'idea stessa di letteratura prodotta all'interno di un determinato sistema culturale. Come osserva Seth Lerer (2003, p. 1263), «The mark of any culture's literary sense of self lies in the way in which it makes anthologies», «il segno della percezione letteraria di sé di una cultura risiede nel modo in cui crea le proprie antologie». Se si pensa alla versione della *Norton* dell'*Inno*, cosa viene consegnato ai lettori con l'etichetta di «primo esempio di letteratura inglese in volgare»? Nel 1990, Kiernan definì questa antologizzazione dell'*Inno* «a diminutive Old English monster», «un mostro anglosassone in miniatura» (KIERNAN 1990, p. 168). Sono trascorsi molti anni e la *Norton* ha subito numerose modifiche nel corso delle sue varie riedizioni, specialmente con l'adozione della traduzione del *Beowulf* di un Premio Nobel, ma le pagine dedicate all'*Inno* sono rimaste sempre invariate.

Inoltre, ci si potrebbe chiedere come mai, nei due casi qui presi in esame in cui l'antologia contiene entrambe le versioni principali dell'*Inno*, il traduttore fornisca due traduzioni diverse tra loro andando oltre le differenze correlate alle varianti redazionali. Questa operazione mette in luce le infinite potenzialità dell'atto del tradurre, ed è pertanto stimolante da un punto di vista interpretativo, ma può lasciare in ombra le discrepanze che appartengono alla tradizione stessa del componimento e che come tali meriterebbero forse la precedenza all'interno di un contesto didattico e introduttivo come quello delle raccolte antologiche. In questo senso, ritengo che il proposito di restituire allo studente un'immagine quanto più accurata del plurilinguismo che caratterizza il Medioevo inglese riguardi anche la rappresentazione della fase anglo-latina, di cui però non viene mai riportato alcun esempio. L'*Inno* di Cædmon consente di accennare brevemente all'esistenza di questa fase del sistema letterario anglosassone, ma il legame tra testo latino e successive rielaborazioni in volgare non è a mio parere sottolineato con sufficiente forza. All'interno del mosaico raffigurante le antologizzazioni dell'*Inno* di Cædmon, solitamente manca un tassello fondamentale: quello della parafrasi latina di Beda, che non viene mai citata, nemmeno in una nota a piè di pagina. Paradossalmente, il primo testo della tradizione poetica anglosassone è ufficialmente attestato in latino, non in anglosassone, ma questo inizio metaletterario, affidato ad una voce e ad una lingua *altra*, viene solitamente taciuto.

BIBLIOGRAFIA

- BAMMESBERGER 2008 = A. BAMMESBERGER, *Nu Scylun Hergan (Cædmon's Hymn, 1a)*, «ANQ», 21, 4, 2008, pp. 2-5.
- BLACK ET AL. 2009 = J. BLACK ET AL. (eds), *The Broadview Anthology of British Literature: The Medieval Period*, Peterborough, Ont., Broadview Press, 2009.
- BUZZONI 2009 = M. BUZZONI, *Edizioni elettroniche e valorizzazione della storicità del testo: risultati, problemi, prospettive (Parte II)*, in F. FERRARI, M. BAMPI (a cura di), *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2009, pp. 105-124.
- CHICKERING 2002 = H. CHICKERING, *Beowulf and «Heaneywulf»*, «The Kenyon Review, New Series», 24, 1, 2002, pp. 160-178.
- COLGRAVE, MYNORS 1969 = *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, ed. B. Colgrave, R.A.B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- DOBBIE 1937 = E.V.K. DOBBIE, *The Manuscripts of Cædmon's Hymn and Bede's Death Song with a Critical Text of the Epistola Cuthberti de obitu Bedae*, New York, Columbia University Press, 1937.

- DOBBIE 1942 = E.V.K. DOBBIE (ed.), *The Anglo-Saxon Minor Poems*, London, Routledge and Kegan Paul, 1942.
- FRY 1975 = D.K. FRY, *Cædmon as a Formulaic Poet*, in J.J. DUGGAN (ed.), *Oral Literature: Seven Essays*, London, Chatto and Windus, 1975, pp. 41-61.
- GREENBLATT 1962 = S. GREENBLATT (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, New York, W.W. Norton, 2012 (1962).
- HEANEY 1999 = S. HEANEY, *Beowulf - A New Translation*, London, Faber and Faber, 1999.
- HOWLETT 1974 = D.R. HOWLETT, *The Theology of Cædmon's Hymn*, «Leeds Studies in English», 7, 1974, pp. 1-12.
- HUPPÉ 1959 = B.F. HUPPÉ, *Doctrine and Poetry - Augustine's Influence on Old English Poetry*, New York, State University of New York Press, 1959.
- KIERNAN 1990 = K. KIERNAN, *Reading Cædmon's «Hymn» with Someone Else's Glosses*, «Representations», 32, 1990, pp. 157-174.
- LAPIDGE, CHIESA 2008-2010 = M. LAPIDGE, P. CHIESA (a cura di), *Storia degli Inglesi*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2008-2010.
- LERER 2003 = S. LERER, *Medieval English Literature and the Idea of the Anthology*, «PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)», 118, 5, 2003, pp. 1251-1267.
- MILLER 1890-1898 = T. MILLER (ed. and transl.), *The Old English version of Bede's Ecclesiastical History of the English People*, London, Oxford University Press for The Early English Text Society, 1890-1898.
- MITCHELL 1985 = B. MITCHELL, *Cædmon's Hymn, Line 1: What Is the Subject of Scylun or its Variants?*, «Leeds Studies in English», 16, 1985, pp. 190-197.
- NORTH ET AL. 2011 = R. NORTH ET AL. (eds), *The Longman Anthology of Old English, Old Icelandic and Anglo-Norman Literatures*, Harlow, Longman, 2011.
- O'DONNELL 2005 = D.P. O'DONNELL, *Cædmon's Hymn: a Multimedia Study, Edition and Archive*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- POPE 1966 = J.C. POPE, *Seven Old English Poems*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1966.
- PRINCI BRACCINI 1988 = G. PRINCI BRACCINI, *Creazione dell'uomo o destino dell'uomo? Due ipotesi per firum foldan*, «Studi Medievali», 3a serie, XXIX, 1988.
- ROBINSON 1993 = F.C. ROBINSON, *The Accentuation of Nū in Cædmon's Hymn*, in H. DAMICO, J. LEYERLE (eds), *Heroic Poetry in the Anglo-Saxon Period - Studies in Honour of Jess B. Bessinger, Jr.*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1993, pp. 115-120.
- SCHWAB 1972 = U. SCHWAB, *Cædmon*, Messina, Samperi, 1972.
- SHERLEY-PRICE ET AL. 1955 = BEDE, *Ecclesiastical History of the English People*, ed. L. Sherley-Price et al., London, Penguin, 1990 (1955).
- SHESGREEN 2009 = S. SHESGREEN, *Canonizing the Canonizer: A Short History of The Norton Anthology of English Literature*, «Critical Inquiry», 35, 2, 2009, pp. 293-318.
- SMITH 1968 = A.H. SMITH, *Three Northumbrian Poems: Cædmon's Hymn, Bede's Death Song and the Leiden Riddle*, London, Methuen, 1968.
- TREHARNE 2000 = E. TREHARNE (ed.), *Old and Middle English c. 890 - c. 1400: an Anthology*, Oxford, Blackwell, 2004 (2000).

Traduzioni intersemiotiche

L'appropriazione di una leggenda

Robin Hood nelle fonti medievali e nelle riscritture cinematografiche contemporanee

MARINA BUZZONI

This paper aims at reconsidering the figure of Robin Hood as part of the so-called «collective imagery» as postulated by Jacques Le Goff. The analysis of the three cognitive dimensions of abstraction – the representative, the symbolic, and the ideological – contributes in detecting the paths through which the matter of Robin Hood has been variously re-written, in different ages as well as in different forms, by adding new themes that, in turn, give impulse to further manipulations. After a thorough scrutiny of the most important Medieval sources, which already disclose a multi-faceted protagonist of multi-layered stories, particular attention is paid to those contemporary movie rewrites in which the ideological component creeps into «myth» to convey either revolutionary or reactionary messages.

1 ROBIN HOOD E L'IMMAGINARIO COLLETTIVO

Come acutamente sottolineato dallo storico Jacques Le Goff, provare a fornire una definizione di «immaginario» significa prima di tutto acquisire la consapevolezza che ci si trova di fronte a un concetto di relazione e non a un valore assoluto. L'immaginario, infatti, si interseca inevitabilmente con almeno altre tre dimensioni dell'astrazione, pur non esaurendosi completamente in esse: si tratta della «rappresentazione», ovvero della traduzione mentale di una realtà esterna, del «simbolico», quando la rappresentazione rinvia a un soggiacente sistema di valori, e dell'«ideologico», che si realizza ogniqualvolta si imponga alla rappresentazione un significato che la riconduce a un quadro di valori preconconcetto con fini prevalentemente di orientamento politico e sociale. Rispetto alla rappresentazione, l'immaginario prevede una traduzione mentale non meramente riproduttiva, bensì creativa; rispetto al simbolico in senso stretto, l'immaginario può inglobare anche le categorie del fantastico e del soprannaturale; rispetto all'ideologico, l'immaginario si caratterizza per l'invenzio-

ne concettuale piuttosto che per il fine strumentale (LE GOFF 1985).¹

L'immaginario, ricorda Le Goff, è comunque strettamente correlato alla percezione e all'espressione dell'immagine, o meglio di una pluralità di immagini, reali e mentali, che si concretizzano in quelle delle (ri)produzioni iconografica ed artistica. L'immaginario collettivo, dunque, si può definire come una serie di

immagini collettive rimescolate dalle vicissitudini della storia: esse si formano, cambiano, si trasformano. Si esprimono con parole e temi. Sono tramandate dalle tradizioni, prese in prestito da una civiltà all'altra, circolano nel mondo diacronico delle classi e delle società umane (LE GOFF 1985; trad. it. 1998, p. xiii).²

La figura di Robin Hood entra a far parte delle immagini collettive che «si formano, cambiano, si trasformano» fin dal suo primo emergere nelle fonti medievali, che ci restituiscono un personaggio con pochi tratti invariabili e con molte sfaccettature a cui vengono collegati nuclei narrativi differenti in una sorta di stratificazione progressiva (HOLT 1989, pp. 3-9). Anche la diversa collocazione temporale delle sue imprese, variamente ascritte al periodo tra il XII e il XV secolo, contribuisce a liberare Robin dalle pesanti catene della storia alle quali molti critici hanno tentato di tenerlo imprigionato (HOLT 1989, pp. 39-63),³ facilitandone l'attribuzione alla sfera dell'immaginario collettivo. A proposito della dimensione non tanto «a-storica», quanto piuttosto «trans-storica» che permea in varia misura la quasi totalità delle opere hoodiane, pare opportuno ricordare che – a partire dalla nota definizione di Sir Sidney Lee, il quale nel *Dictionary of National Biography* (1891, vol. 26, pp. 421-424) descrive il personaggio come «un mitico elfo della foresta» (*a mythical forest elf*) – Robin Hood è stato a più riprese accostato alla figura archetipica dell'«Uomo selvaggio» o dell'«Uomo verde», un simbolo della persona

1. Come tutte le tassonomie, anche quella qui proposta ha valore prevalentemente orientativo. È stata adottata in questo saggio in quanto, facendo riferimento a categorie cognitive e non meramente testuali, si è rivelata particolarmente produttiva per l'analisi delle varie tipologie di riscritture hoodiane.

2. «images collectives brassées par les vicissitudes de l'histoire, elles se forment, changent, se transforment. Elles s'expriment par des mots, des thèmes. Elles sont léguées par les traditions, s'empruntent d'une civilisation à une autre, circulent dans le monde diachronique des classes et des sociétés humaines» (LE GOFF 1985, p. vi).

3. Ciò non significa che non sia opportuno chiedersi se alla base del personaggio di Robin Hood si celino una o – come pare maggiormente probabile – più figure storicamente attestate; significa piuttosto acquisire la consapevolezza che i modelli «storici» sono spesso (ri)creati nel corso del processo di riscrittura.

naturale presente in ciascuno di noi, una personificazione dei nostri gusti e dei nostri talenti più profondi che non vanno soffocati, ma opportunamente orientati al fine di agire per il bene del mondo.⁴

Dopo una sintetica trattazione critica delle fonti hoodiane più antiche, nel presente saggio verrà perseguito un superamento della tradizionale dicotomia tra interpretazione storica e interpretazione mitica del personaggio di Robin Hood, puntando piuttosto a individuare, per quanto possibile, le motivazioni che si collocano alla base delle continue riscritture della materia hoodiana in varie forme e mezzi espressivi: letterari, teatrali, cinematografici.⁵ Il breve respiro che necessariamente caratterizza i singoli contributi raccolti nel presente volume permetterà di individuare solo i principali percorsi di rifunzionalizzazione, che verranno comunque corredati di esempi significativi scelti tra le opere che hanno ricevuto minore attenzione dalla critica.

1.1 Le origini: le fonti indirette

Se si escludono le incerte testimonianze fornite da alcune sezioni di documenti giuridico-amministrativi noti come *Pipe Rolls*,⁶ il primo riferimento letterario a testi (*rhymes*) incentrati sulla figura di Robin Hood si trova nel lungo poema didascalico «Pietro l'Aratore» (*Piers Plowman*) di William Langland, risalente al 1377 circa, dove il prete ubriaccone Sloth afferma di non conoscere perfettamente il *Pater Noster*, ma di sapere recitare a memoria le «rime di Robin Hood e Ranulf, signore di Chester» (*I kan noght parfitly my Paternoster as the preest it syngeth | But I kan rhymes of Robin Hood and Randolf Erl of Chestre, Piers Plowman*, versione B, *Passus* V, 402, edizione sinottica a cura di SKEAT 1886, p. 166).

Robin Hood è citato anche in varie cronache del xv secolo. Andrea di Wyntoun nella *Orygynale Cronykil* (circa 1420), un resoconto in versi della storia scozzese dalle origini fino al regno di Giacomo I, lo menziona

4. Una sintesi aggiornata dei diversi approcci (per es. mitico, mistico-magico, psicanalitico, sociologico) che compongono la cosiddetta «Teoria dell'Uomo verde» (*Green Man Theory*) è reperibile in KNIGHT 2009, pp. 202-210, al quale si rimanda anche per i relativi riferimenti bibliografici.

5. Questa prospettiva metodologica è accolta, ad esempio, da Maria Grazia Saibene nell'interessante saggio *Lo sguardo di Bresson sul Medioevo: Lancelot du Lac* (SAIBENE 2008).

6. In particolare quelli degli anni 1225-1226, relativi allo Yorkshire, in cui si menziona un certo *Robertus Hod fugitivus*, successivamente designato come *Hobbehod* (tra gli altri, si veda HOLT 1989, pp. 54, 187).

come figura storica vera e propria; successivamente, molti cronisti inglesi e scozzesi (per esempio John Major nella *Historia Majoris Britanniae* del 1521 e John Stow negli *Annales, or a Generale Chronicle of England from Brute until the present yeare of Christ 1580*) alludono alla notevole popolarità delle vicende del fuorilegge, ormai divenuto leggendario. Con la sola eccezione di Wyntoun, nessuno dei cronisti più antichi fa riferimento però all'effettiva storicità del personaggio.

1.2 Le origini: le fonti dirette

È dalla metà del xv secolo che fioriscono le cosiddette «ballate» su Robin Hood, le più antiche delle quali sono rappresentate da «Robin Hood e il monaco» (*Robyn Hode and þe Munke*, CHILD 1882-1898, 3, p. 119) – datata 1450 circa e considerata la prima in assoluto –, «Robin Hood e il vasaio» (*Robyn Hode and þe Potter*, CHILD 1882-1898, 3, p. 121), e «L'epopea di Robin Rood» (*A (Lytell) Gest(e) of Robyn Hode*, CHILD 1882-1898, 3, p. 117).⁷ Le prime due sono tradite in manoscritti unici che le recenti acquisizioni della critica fanno risalire, rispettivamente, al 1465 circa e al 1468 circa. La terza ci è stata trasmessa in sette copie a stampa datate tra il 1495 e il 1590, di cui alcune particolarmente preziose.⁸ La prima, del 1495, fu prodotta con tutta probabilità dallo stampatore londinese Richard Pynson e fu seguita dalle edizioni dei pionieristici stampatori scozzesi Walter Chepman e Androw Myller, nonché da quella del successore di Caxton, Wynkyn de Worde, entrambe risalenti all'inizio del secolo successivo (1510 circa). La stampa, quindi, rivolge un'attenzione particolare alle opere incentrate su un personaggio che, al suo primo apparire, sembra già mostrare tutte le caratteristiche dell'eroe transnazionale.

A (Lytell) Gest(e) of Robyn Hode, con i suoi 1.824 versi organizzati in 456 quartine e suddivisi in 8 «sezioni» (*fytttes*), è considerato una sorta di compendio di narrazioni precedenti, configurandosi dunque esso stesso

7. Il terzo volume della silloge di Francis C. Child intitolata *The English and Scottish Popular Ballads* (1882-1898) rappresenta ancora un punto di riferimento per gli studi odierni come dimostrato dalla recente ristampa del 2003. Child individua un corpus di 38 ballate. Una nuova edizione di 24 delle ballate di Child è presente nel volume a cura di Stephen Knight e Thomas H. Ohlgren dal titolo *Robin Hood and Other Outlaws Tales*, pubblicato nel 1997. Nell'ambito del *Robin Hood Project* ospitato dall'Università di Rochester è disponibile un corpus di 49 ballate medievali e 4 *Early Plays*: <http://www.lib.rochester.edu/camelot/rh/rhaumenu.htm/> (dicembre 2011), cui si aggiungono numerosi altri testi più tardi o incentrati su differenti figure di fuorilegge.

8. Per una discussione sull'incerta datazione delle prime ballate si veda l'introduzione al *Gest* in KNIGHT, OHLGREN 1997 e la bibliografia ivi citata.

come una riscrittura. Sebbene l'andamento sia indubbiamente rapsodico, il compositore si premura di coordinare la materia tra una sezione e quella precedente o successiva (agendo sulle strofe iniziale e finale) e, cosa che più ci interessa, correda il testo di una cornice, ovvero di un'introduzione e di una quartina conclusiva che, oltre a conferire alla ballata una struttura ciclica, contengono le motivazioni «sociali» delle azioni di Robin, estranee o comunque non particolarmente evidenti nelle altre ballate seriori.⁹ Ma analizziamo singolarmente le varie dimensioni cognitive che alimentano l'immaginario collettivo.¹⁰

A livello di rappresentazione, nella quartina iniziale Robin viene descritto come un *gode yeman*, «buon yeoman»,¹¹ termine quest'ultimo probabilmente derivato da *yongman*, ovvero «uomo nuovo», appartenente cioè a un'ampia e stratificata classe sociale – inferiore a quella dei cavalieri, dei nobili e dell'alto clero – che stava emergendo proprio nel XV secolo e che era costituita ad esempio da piccoli proprietari terrieri, famiglie aristocratiche di basso rango, commercianti, artigiani, contadini liberi e semiliberi.¹² L'eroe, pur vivendo come un fuorilegge per motivi non precisati, punisce i bugiardi e gli ingannatori¹³ con l'aiuto di una «allegra brigata» (*his mery men*) in cui spiccano le figure del gigantesco Little John, del minuscolo Much, figlio del Mugnaio, e di Will Scarlock.

9. *Robyn Hode and þe Munke* è una ballata incentrata su un episodio sanguinolento che ha come vero eroe Little John; *Robyn Hode and þe Potter* presenta alcune caratteristiche della «commedia degli errori», evidenti per esempio nello scambio di abiti (che prelude ad un cambiamento di identità e di funzione) tra Robin e il vasaio.

10. Ove non diversamente segnalato, le citazioni del *Gest* sono tratte dall'edizione a cura di KNIGHT, OHLGREN 1997, pp. 80-168.

11. Fitta I, vv. 1-4: *Lythe and listin, gentilmen, | that be of frebore blode; | I shall you tel of a gode yemen, | his name was Robyn Hode*, «Fate attenzione e ascoltate, uomini liberi; vi racconterò di un buon yeoman, il cui nome è Robin Hood». Il termine *gentilmen*, «gentlemen», con cui il compositore si rivolge al suo pubblico, aveva ormai perso il significato originario di «nobile per nascita», acquisendo piuttosto quello di «uomo libero», come dimostra il fatto che veniva utilizzato proprio con questa accezione al posto del più antico *franklin*, designante una categoria sociale di poco inferiore ai cavalieri e ai nobili (CAMPBELL 1968, p. 39).

12. Per ulteriori informazioni su questo aspetto vedi OHLGREN 2005, pp. 358-360 e p. 391, nota 1. La trasformazione di Robin in «Lord» avviene solo in epoca successiva, grossomodo a partire dal XVI secolo, quando la classe sociale emergente si afferma in modo definitivo portando con sé anche l'inevitabile nostalgia per un passato aristocratico e quando la nobiltà d'animo dell'eroe viene reinterpretata come «nobiltà di lignaggio» (KNIGHT 2009, pp. 44-93). Naturalmente, queste caratteristiche saranno quelle a cui maggiormente attingeranno gli autori delle riscritture moderne e contemporanee della materia hoodiana.

13. Anche l'immagine molto diffusa di Robin come colui che «ruba ai ricchi per dare ai poveri», benché in parte interpretabile come una conseguenza della sua originaria avversione per gli ingannatori, può essere considerata come una reinterpretazione moderna.

Degni di menzione, in quanto oggetto di successive rifunionalizzazioni, sono anche la devozione «pura e istintiva» di Robin per la Vergine Maria, che risulta amplificata dal contrasto con l'atteggiamento fortemente anticlericale dell'eroe; la presentazione dello sceriffo di Nottingham come una figura goffa e quasi buffa nella terza fitta del *Gest* e come un vero e proprio *villain* nella quinta; l'incerta collocazione geografica (l'ambientazione iniziale è nel Barnsdale,¹⁴ mentre quella finale è posta più a sud, tra Sherwood e Nottingham), nonché storica (l'allusione a «Edoardo, il nostro grazioso sovrano», *Edwarde, our comly kyng*, contenuta nel verso 1.412, rimane ambigua in quanto non permette di discriminare tra ben quattro sovrani, di cui tre regnarono in successione dal 1272 al 1377: Edoardo I, 1272-1307; Edoardo II, 1307-1327; Edoardo III, 1327-1377; a questi va aggiunto Edoardo IV, 1461-1470 e 1471-1483, sotto il cui regno è stato probabilmente composto il *Gest*).¹⁵

A livello simbolico, la ballata risulta particolarmente ricca. In essa si intrecciano infatti vari sistemi di valori e codici comportamentali, due dei quali si impongono per la loro evidenza. Il primo è quello cortese,¹⁶ che si esprime nella liberalità di Robin verso i suoi compagni, nella protezione e nei beni materiali loro offerti, nel mostrare rispetto verso chi appartiene a una classe sociale ritenuta superiore inchinandosi e scoprendosi il capo in segno di riverenza, nel rifiuto di cenare senza aver prima assistito agli uffici religiosi – ben tre messe – e senza la compagnia di un «ospite» estraneo al mondo della foresta – il quale viene costantemente procurato da Little John, Much e Will Scarlock che di fatto sequestrano un occasionale e potenzialmente ricco passante. Il secondo sistema comportamentale riflette, invece, una mentalità legata al mondo mercantile e del piccolo commercio. In piena conformità con i valori a cui si attenevano le corporazioni di mercanti e artigiani,¹⁷ Robin si mostra devoto alla Vergine Maria, patrona della maggior parte di esse, fedele al re, liberale con i membri del suo gruppo (che vengono reclutati offrendo loro protezione morale e materiale), molto attivo nel promuovere feste e celebrazioni che aiutino a creare uno «spirito

14. Territorio verosimilmente collocato nel **West Riding dello Yorkshire**, **sebbene Holt** (1989, pp. 85-104) noti l'assenza di foreste in quest'area, propendendo per una conflazione fra i tre luoghi geografici della leggenda: Barnsdale, Nottingham e la foresta di Sherwood. Nel *Gest* sono citati i primi due, mentre non compare alcun riferimento esplicito a Sherwood.

15. Su questo argomento si veda OHLGREN 2005, pp. 357-358.

16. OHLGREN 2005, p. 361, nota che il termine *curteyse* ricorre nel testo ben 17 volte.

17. È stato calcolato che ne esistevano circa 600 nell'Inghilterra del xv secolo. Molti dei documenti prodotti dalle corporazioni di «arti e mestieri» sono reperibili nell'opera (in due volumi) di William Herbert (1836-1837, rist. 1968).

d'appartenenza»,¹⁸ intransigente e impietoso con i bugiardi e i traditori. Diversamente da quanto potrebbe apparire a una prima e superficiale analisi, i due piani simbolici non si escludono mutualmente, bensì sono tra loro complementari. Tale complementarità risulta perspicua se si abbandona la dimensione puramente simbolica per approdare a quella ideologica, in cui l'accento è posto sulla funzione di orientamento politico e sociale che i simboli assumono.

A livello ideologico, infatti, il testo può essere letto come un tentativo di legittimazione e di promozione di un determinato gruppo sociale, portatore di propri interessi, rispetto ad altri gruppi concorrenti. A tal proposito, varie opposizioni tematiche sono state individuate nel corso degli anni dai critici, a partire dalla legge «naturale e virtuosa» cui si conformano gli uomini della foresta, che si contrappone a quella «secolare e viziosa» dei gruppi che vivono in città e a corte, nonché di buona parte del clero. Ritengo, tuttavia, che si possa concordare con Ohlgren (2005, pp. 361-362) nell'affermare che, oltre al piano ideologico astratto dei comportamenti onesti vs quelli disonesti, nel *Gest* è presente anche un'ideologia più concreta, perfettamente coerente con le trasformazioni socio-economiche dell'Inghilterra tardo-medievale che condurranno di lì a breve alla nascita del capitalismo, sebbene in una forma ancora primitiva e sostanzialmente legata al mondo mercantile. Ne sono testimonianza l'adesione iperbolica e per questo spesso superficiale al codice cortese, nonché l'elevato valore che viene attribuito al denaro: la somma di 400 sterline, ad esempio, viene solo «prestata» – non «regalata» – da Robin Hood al suo commensale Sir Richard at the Lee, un onesto cavaliere oppresso dai debiti; l'eroe, infatti, ne richiede la restituzione dopo dodici mesi (Fitta I). Le vesti che Robin fa preparare per il cavaliere con le stoffe da cui cuce i suoi stessi abiti sono un chiaro pretesto per ostentare la propria opulenza, in quanto, come ribadisce Little John, non esiste «alcun mercante nella felice Inghilterra | altrettanto ricco» (vv. 283-284: *There is no marchaunt in mery Englund | So ryche*). Un'analoga ostentazione di opulenza accompagna i pantagruelici pasti che l'eroe si ostina a voler condividere con un (involontario) ospite, al quale viene poi immancabilmente presentato il conto per la lauta cena. Rispetto a quanto già rilevato dai critici, si potrebbe aggiungere che la stessa idea di ricevere un premio o una punizione come conseguenza della propria condotta sociale di persona affidabile o ingannatrice, rimanda al concetto di *homo faber fortunae suae* che ben si addice a una società in rapida trasformazione economica. Accanto, poi, a questi elementi di

18. È probabilmente anche per questo motivo che i suoi uomini compaiono nelle ballate come l'«allegra brigata».

legittimazione dell'intraprendenza commerciale che prelude alla nascita del capitalismo vero e proprio, una testimonianza evidente della ricerca di promozione e conseguente affermazione della nuova classe sociale è costituita dall'esplicito riferimento ai vecchi modelli di comportamento cortese, che vengono tuttavia resi conformi ai valori di un gruppo ormai profondamente diverso per composizione e obiettivi, secondo lo schema: emulazione > appropriazione > affermazione (OHLGREN 2005, p. 361).

1.3 Temi condivisi dalle fonti più antiche

I temi ricorrenti condivisi dalle fonti più antiche sono sostanzialmente pochi e lasciano quindi spazio a successive reinterpretazioni, rifunzionalizzazioni ed espansioni che rendono il personaggio e le sue storie dei candidati ideali per innescare l'immaginario, nelle succitate dimensioni della rappresentazione, del simbolico e dell'ideologico.

I tratti tipici e comuni ascrivibili alla figura di Robin sono i seguenti: lo status di fuorilegge (anche se la causa della condanna non è quasi mai nota), la notevole abilità nell'utilizzo dell'arco lungo, il suo legame con la foresta in cui vige la legge naturale (e non quella positiva del potere politico ufficiale, sia esso secolare o ecclesiastico) che lo spinge a difendere gli «onesti»,¹⁹ l'essere a capo di una banda di compagni che nelle prime fonti è costituita, oltre che da un manipolo di anonimi arcieri, da Little John, Much e Will Scarlock / Scathelock. Degli altri personaggi, compresi il celeberrimo Friar Tuck e la bella Maid Marian, si ha notizia solo in fonti successive, benché sempre di epoca medievale.²⁰

Quanto ai colori, quelli che caratterizzano i fuorilegge nelle fonti più antiche paiono essere in primo luogo il rosso scarlatto e poi il cosiddetto «verde di Lincoln», come dimostrano, a titolo esemplificativo, le seguenti quartine del *Gest*:

19. Nel *Gest* l'onestà viene misurata con una sorta di «prova della verità». Chi sostiene il falso per ingannare Robin ne paga amare conseguenze.

20. Su Friar Tuck, vedi 2.1. Relativamente a Marian, se accettiamo l'ipotesi formulata tra i primi da Child (1882-1898, 3, p. 46) e Chambers (1903, p. 175), il suo personaggio sarebbe stato mutuato dalla *morris dance*, relitto di un'antica danza sacrificale che riproduceva un rito propiziatorio per la fertilità. L'intrusione di Robin Hood nella *morris dance* sarebbe avvenuta in epoca tarda (fine Quattrocento o inizio Cinquecento) per una casuale omonimia: le «maggiate» importate dalla Francia avevano già come protagonisti Robin e Marion, personaggi ricorrenti nella *pastourelle* francese, per cui si può ipotizzare che l'omonimia del francese Robin con l'inglese Robin Hood, già popolare nelle ballate, abbia portato alla fusione delle due figure e alla mutazione nelle ballate inglesi successive del personaggio femminile di Maid Marian.

Fitta I, vv. 277-284

«Master» than sayde Lityll John,
«His clothinge is full thynne;
Ye must gyve the knight a lyveray,
To lappe his body therin.

«**For ye have scarlet and grene**, mayster,
And many a riche aray;
Ther is no marchaunt in mery Englonde
So ryche, I dare well say». ²¹

(«Capo» disse allora Little John, «ha le vesti tutte consunte; devi dargli degli abiti per coprirti. Infatti, capo, tu ne hai di rossi e di verdi e molti di sontuosi; oserei ben dire che non c'è mercante nella felice Inghilterra che sia così ricco»).

Fitta IV, vv. 913-920

«Let blowe a horne» sayd Robyn,
«That felaushyp may us knowe».
Seven score of wyght yemen
Came pryckyng on a rowe.

And everych of them a good mantell
Of scarlet and of raye,
All they came to good Robyn,
To wyte what he wolde say.

(«Suoniamo il corno» disse Robin, «così che possiamo capire chi ci è compagno». Centoquaranta robusti yeomen accorsero immediatamente. E ognuno indossava un mantello rosso scarlatto a righe. Tutti si avvicinarono al buon Robin, per sapere ciò che avrebbe detto).

Fitta VIII, vv. 1681-1688

The kynge kest of his cole then,
A **grene** garment he dyde on,
And every knyght had so, iwys,
Another hode full sone.

21. Per una differente interpretazione di «scarlet and grene» si veda la nota corrispondente nell'edizione KNIGHT, OHLGREN 1997, che non sposta però di molto i termini della questione: «While the text is in no doubt about these colors, and both are used of the outlaws' clothing in early ballads, it seems likely that the line was originally *scarlet in graine*, that is a particularly good form of scarlet dye. But that is no reason to emend. It is, however, a sign that green was not the original color of the outlaws' clothing, but one of the accreted details of the myth».

Whan they were clothed in **Lyncolne grene**,
 They keste away theyr graye:
 «Now we shall to Notyngham»,
 All thus our kynge gan say.

(Il re dunque si spogliò degli abiti da frate, e indossò il vestito verde, e tutti i cavalieri si calarono immediatamente sulla testa il cappuccio. Dopo essersi vestiti di verde Lincoln, gettarono via i loro abiti grigi. «Ora volgiamo verso Nottingham» disse il nostro re a tutti i presenti).

La critica hoodiana è propensa a collegare il rosso (che solo in un secondo momento sarebbe stato soppiantato dal verde) allo status di fuorilegge. È però forse possibile rinvenire in questo colore un'eco della dimensione archetipica collegata a Robin Hood «Uomo della foresta» – emblema della vegetazione e della fertilità –, che rimanderebbe a culti germanici primitivi officiati nei boschi sacri, la cui memoria non si sarebbe spenta del tutto. Gli abitanti del mondo silvestre, popolato da spiriti degli elementi, compaiono sovente nelle fonti medievali, in particolare in quelle nordiche, con copricapi rossi, simili a quelli che ancora oggi vengono associati ai *nissar* e *tomtar* norvegesi.

Più problematico è ricondurre la figura del fuorilegge a precisi racconti mitologici, seguendo la già citata suggestione ottocentesca di Sir Sidney Lee che ritroviamo nella voce del *Dictionary of National Biography* dedicata a «Robin Hood», in cui l'arciere di Sherwood viene descritto come un «mythical forest elf» (LEE 1891, vol. 26, pp. 421-424) con tratti associabili a una delle principali divinità del pantheon germanico, come lascerebbe intendere una (per la verità ardita) ipotesi etimologica che fa derivare *hooden* dall'antico inglese *wōden* «Odino».

La prima studiosa a effettuare un tentativo coerente di ricostruzione del presunto «percorso mitico hoodiano» è Margaret A. Murray (1931) che collega Robin Hood a una divinità dei boschi dalle caratteristiche corna di cervo,²² venerata in particolare durante le feste celtiche di «calendimaggio», rituali comuni a molti popoli che solevano celebrare il risveglio primaverile della natura. L'ipotesi di Murray è ripresa e ampliata pochi anni dopo da Robert Graves (1948), che prende spunto dal nome stesso del personaggio per costruire ulteriori possibili percorsi

22. Il cervo è un animale costantemente presente nelle ballate su **Robin Hood**. Nel *Gest Little John*, incalzato dallo sceriffo, allude a Robin utilizzando la metafora del cervo seguito dal branco (Fitta III, vv. 737-740): «Là [= nella foresta] ho visto un bellissimo cervo, di colore verde con un branco di 140 animali al suo seguito» (*Yonder I sawe a ryght fayre harte, | His coloure is of grene; | Seven score of dere upon a herde | Be with hym all bydene*). Stephen Knight e Thomas Ohlgren in una nota all'edizione dei versi succitati non escludono che questo passo apparentemente ironico sia «subliminalmente mitico» (KNIGHT, OHLGREN 1997).

mitici: piuttosto che interpretabile come il diminutivo del nome proprio «Robert», la forma *Robin* discenderebbe da *Robin(et)*, «ariete», in origine una divinità boschiva pagana, mentre *Hood/Hod/Hud* recherebbe il significato di «ceppo», uno degli elementi centrali nel rituale celtico della festa di Yule. Robin sarebbe quindi interpretabile come il dio dell'anno nuovo. Una storicizzazione di questo mito può essere riscontrata nelle pantomime in cui Robin insegue e impicca ad una quercia – dalla quale si tagliava appunto il «ceppo» – il Re dell'anno vecchio o del malgoverno. Le pantomime si concludevano spesso con il matrimonio tra Robin e Marian (*Marry Mad Marian*), figura che, secondo Graves, sarebbe da ricondurre alla Grande Madre, alla sirena (*mermaid*), ad Afrodite e, in parte, anche alla Madonna, da cui deriverebbe in ultima analisi anche il nome (*Mary* > *Marian*).

Sebbene questo filone mitologico abbia subito un notevole ridimensionamento negli anni recenti, ci aiuta a comprendere come la dimensione sostanzialmente atemporale in cui questo personaggio affonda le proprie radici favorisca le continue riscritture rappresentative, simboliche e ideologiche dei nuclei narrativi primari.

2 PERCORSI DI APPROPRIAZIONE

I percorsi di appropriazione della leggenda hoodiana hanno inizio già nel periodo medievale, con le ballate tarde e una fioritura di rappresentazioni teatrali più o meno «popolari» note come *plays* e *games*, per continuare fino ai giorni nostri nelle riscritture cinematografiche del XX e XXI secolo. Qui di seguito ne analizzeremo alcuni, senza pretesa di esaustività. Per comprenderli meglio, è opportuno effettuare una premessa: nelle ballate e, come vedremo, anche nei primi *plays* dedicati a Robin Hood, il personaggio è presentato come uno *yeoman* astuto ma dai modi decisamente rozzi e sbrigativi – caratteristiche che ben si addicono a un fuorilegge; la sua collocazione storica, inoltre, rimane sostanzialmente indefinita poiché il riferimento, che ricorre per la prima volta nel *Gest*, a un non meglio precisato re Edoardo lascia ipotizzare un periodo compreso fra il XIII e il XV secolo, intervallo di tempo che, come si è già detto, vede al potere ben quattro sovrani con quel nome. Nelle riscritture successive, parallelamente alla promozione sociale di Robin da *yeoman* a *Earl/Lord*,²³ va progressivamente affermandosi una

23. Alla base di questa trasformazione si è voluto vedere se non proprio un cambiamento, almeno un ampliamento del pubblico a cui le opere hoodiane erano rivolte, che ora includeva anche la nobiltà e gli ambienti di corte (vedi KNIGHT 2009, pp. 44 sgg.).

«retrodatazione» delle imprese hoodiane che avrà molta fortuna nelle riscritture intersemiotiche contemporanee, in particolare – sebbene non esclusivamente – in quelle cinematografiche. È il già citato John Major, autore della *Historia Majoris Britanniae* (1521), che riscrive e per primo ricolloca temporalmente la leggenda: i riferimenti a Robin rinvenibili nella *Historia* lo dipingono come un *dux*, «capo, leader», ma anche «duca» che difende strenuamente le donne dai malfattori e ruba ai ricchi per donare ai poveri, secondo il principio di equa redistribuzione sociale. Le sue imprese, sostiene Major, risalgono alla fine del XII secolo e precisamente agli anni 1193-1194, periodo in cui re Riccardo I, impegnato a rientrare in patria dalla crociata da lui stesso promossa, viene riconosciuto e fatto prigioniero dal duca d'Austria, Leopoldo V. Da questo momento in poi, l'associazione di Robin con re Riccardo (e spesso anche con le crociate) viene riproposta da numerosi altri uomini di lettere, quali lo storico John Leland (che definisce l'eroe *nobilis*), l'antiquario elisabettiano John Stow, il cronachista Richard Grafton e il poeta Martin Parker (che riconduce la liberalità di Robin verso i poveri al principio della carità cristiana). Contemporaneamente, a Robin vengono assegnate origini dichiaratamente altolocate: un racconto anonimo della sua vita, trasmesso in un manoscritto facente parte della collezione Sloane attualmente conservata alla British Library londinese, gli attribuisce nobili natali nella cittadina di Locksley.²⁴ Nel 1598 il commediografo Anthony Munday compone due opere teatrali in cui l'eroe viene presentato come «Earl of Huntington». Nel corso dei secoli XVII e XVIII fioriscono anche le genealogie, le leggende sulla sua morte e i ritrovamenti di pietre tombali con relativi epitaffi, tra i quali spicca quello dell'abbazia di Kirklees/Kirkley dove l'eroe avrebbe trovato la morte a seguito di un inganno ordito da una suora, come informa sinteticamente il *Gest* (Fitta VIII, str. 451) e come viene più estesamente narrato nella ballata tarda *La morte di Robin Hood* (*Robin Hood's Death*, HOLT 1989, pp. 23-24, 40-41; KNIGHT 2009, pp. 83-89).²⁵

24. Questa ipotesi viene accolta (e data per certa) da Ritson, autore di una raccolta delle più antiche ballate ispirate alla figura di Robin (1795), che lo considera nato intorno al 1160 a Locksley, nel Nottinghamshire. Con l'appellativo di Locksley appare anche nell'*Ivanhoe* (1820) di Sir Walter Scott.

25. Il testo del presunto epitaffio di Kirklees, che reca un finale moraleggiante, recita: «Qui, sotto questa piccola pietra | giace Robert, duca di Huntingdon. | Nessun arciere fu abile come lui, | la gente lo chiamava Robin Hood. | Di fuorilegge come lui e i suoi uomini | possa l'Inghilterra non vederne più. *Obiit 21 kal Dekembris 1217*». Si tratta, con ogni probabilità, di una incisione del XVIII secolo che riprende un più ampio epitaffio inserito da Martin Parker nella sua opera *A True Tale of Robin Hood* del 1632 (KNIGHT 2009, pp. 85 e 88).

Una ulteriore rifunzionalizzazione del personaggio di Robin, che sarebbe diventata nel tempo altrettanto famosa di quella majoriana, viene proposta nell'Ottocento da Sir Walter Scott nel romanzo storico *Ivanhoe* (1820) e poco dopo da Augustin Thierry nella *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825). In questi testi, il nobile Robin viene presentato come un eroe di discendenza anglosassone che, alla fine del XII secolo, combatte ancora contro il regime oppressivo degli invasori Normanni, approdati in Inghilterra a seguito della celeberrima vittoria ottenuta a Hastings da Guglielmo il Conquistatore più di cento anni prima (1066). Sebbene questa interpretazione proponga una visione della realtà non aderente alle fonti storiche, da cui emerge piuttosto un'integrazione tra le due etnie nel corso dei secoli XII e XIII (HOLT 1989, p. 181), il paradigma dell'oppresso nella sua stessa patria che si ribella contro l'oppressore straniero risulterà per lungo tempo produttivo.

2.1 Robin anarchico e ribelle

Nel corso dei secoli XV e XVI le forme espressive attraverso le quali le imprese di Robin Hood si diffusero in modo capillare in tutta la Britannia non sono costituite dalle ballate, quanto piuttosto dalle rappresentazioni teatrali – presenti a vari livelli, dalla corte fino ai villaggi – note come (*popular*) *plays and games*.²⁶

Il più antico testo teatrale di cui si abbia traccia risale alla seconda metà del XV secolo e consiste in un frammento cartaceo di 22 versi proveniente dall'East Anglia, noto con il titolo di *Robin Hood e lo sceriffo di Nottingham* (*Robyn Hod and the Shryff off Notyngham*).²⁷ La maggior parte degli studiosi è incline a ritenere che il committente dell'opera sia un facoltoso nobile di Norwich, Sir John Paston, il quale, in una lettera risalente al mese di aprile del 1473, commenta così la fuga del suo stalliere, tale W. Wood: «l'ho tenuto in questi tre anni perché interpretasse san Giorgio, nonché Robin Hood e lo sceriffo di Nottingham» (*I have kepyd hym thys iij. yer to pleye Seynt Jorge and Robyn Hod and the Shryff off Notyngham*, GAIRDNER 1965, p. 185), da cui si desume che il dramma venisse realmente messo in scena dai servitori del nobile nei primi anni settanta del Quattrocento. La mancanza di *stage directions*, la struttura lasca dei dialoghi, l'indefinitezza dell'ambientazione fanno presumere

26. L'ipotesi secondo la quale la Riforma dei Tudor avrebbe posto fine a queste rappresentazioni si è rivelata infondata (WHITE 1993, p. 163).

27. Il frammento è trascritto su un lato di un unico foglio cartaceo, oggi conservato nella Trinity College Library di Cambridge (Trinity College Library, Cambridge, R.2.64). Su di esso, si vedano GREG 1908 e DOBSON, TAYLOR 1976, p. 203.

che si tratti di un «canovaccio», piuttosto che di un testo definitivo, redatto come base per la *performance*. È infatti proprio l'azione (spesso rozza e improvvisata) a caratterizzare i due atti del dramma. Nel primo, Robin affronta un non meglio identificato cavaliere, che gode del sostegno dello sceriffo di Nottingham, in varie sfide: il tiro con l'arco, il lancio di pietre, il lancio del giavellotto e la lotta (*wrestling*),²⁸ al termine delle quali i due rivali risultano in parità. Si rivelerà quindi decisivo il duello con le spade, vinto da Robin che alla fine uccide il cavaliere, lo decapita (sistemando la testa nel suo berretto) e ne indossa gli abiti. Nel secondo atto, la cui rapsodicità rende talvolta difficile l'esatta identificazione dei personaggi, è lo sceriffo a diventare il bersaglio di due fuorilegge che intendono vendicare la cattura di Robin, imprigionato e in attesa di venire impiccato insieme con alcuni suoi compagni. Ai due fuorilegge si aggiungerà più tardi anche Friar Tuck.²⁹ Condotti anch'essi in prigione, i tre vengono liberati da Robin e dalla sua banda che, con grande astuzia, riescono non solo a trovare un'insperata via di fuga approfittando del momento in cui il cancello del carcere si apre per accogliere i nuovi detenuti, ma anche a rinchiudere in cella lo stesso sceriffo.

Sul piano rappresentativo, il breve testo teatrale lascia trasparire un Robin abile e astuto, caratteristiche che si prestano a ulteriori letture, in particolare sul piano simbolico e ideologico.

Il sistema simbolico più evidente è quello innescato dal «rovesciamento» dei paradigmi sociali, espediente finzionale da cui scaturisce anche la comicità del testo: Robin il fuorilegge sconfigge il cavaliere affrontandolo sul suo stesso terreno, ovvero il duello con la spada (MILLS 1983, p. 136); Robin e la sua banda imprigionano colui che è deputato a imprigionare, ovvero lo sceriffo (WILES 1981).

Ma il livello più alto, in cui si trovano sussunti gli altri due piani, è senza dubbio quello ideologico. Mills definisce l'eroe di questo dramma «una figura che incarna l'anarchia, piuttosto che la legalità» (*a figure of anarchy rather than of justice*, MILLS 1983, p. 133). In effetti, contro il Robin ribelle e anarchico presente in questo e in numerosi altri *plays* si scaglia nel 1540 Richard Morrison, uno dei più influenti consiglieri di Enrico VIII, il quale lamenta come, attraverso tali rappresentazioni, vengano mostrati al popolo esempi di ribalderia e di licenziosità, istigando

28. Il *wrestling* è un tipo di combattimento che si afferma presso gli *yeomen*, ed è – almeno inizialmente – considerato un segno distintivo di appartenenza a tale classe. Tra i primi testi in cui se ne fa menzione ricordiamo il *Tale of Gamelyn* (XIV secolo), prodromico rispetto alle ballate del ciclo di Robin Hood (KNIGHT 2005, pp. 264-289).

29. Si tratta della prima apparizione nelle fonti della figura del frate, non inclusa nelle ballate più antiche.

anche alla disobbedienza nei confronti dei funzionari regi (MILLS 1983, p. 179). Sebbene le fonti storiche indichino che in occasione dei *Robin Hood games* i disordini e gli atti di insubordinazione erano limitati, e comunque procurati più dai divieti imposti che non dalla reale intenzione di organizzare una rivolta contro il potere (LANCASHIRE 1984, p. 91), la dimensione «anarchica» ha avuto particolare fortuna in molte riscritture successive della materia hoodiana, in particolare in quelle intersemiotiche. Un orientamento ideologico di questo tipo pare riscontrabile in due tra le più note rappresentazioni cinematografiche risalenti all'inizio del xx secolo: la produzione americana del 1922 con Douglas Fairbanks e la pellicola del 1938 in cui Robin è interpretato da Errol Flynn.³⁰ Il film del 1922 si rivela fin dalla scena iniziale come una riscrittura attualizzante e chiaramente filoamericana delle vicende legate all'eroe: non è un caso, infatti, che la prima sequenza mostri un castello medievale inglese in rovina che appare subito dopo completamente rinnovato. Il valore simbolico di questa successione di immagini è evidente: al pubblico statunitense non vengono solamente mostrati i resti di un passato ormai decaduto, ma viene anche trasmesso il messaggio che solo l'America è in grado di appropriarsene conferendo loro una nuova vita. L'«appropriazione» delle vicende storiche rilette in chiave filoamericana prosegue per tutto il film, in cui l'inserimento di alcuni episodi topici desunti dalla storia medievale è giustificabile alla luce dell'ideologia politico-militare coeva: la partenza dei crociati al seguito di re Riccardo e il loro viaggio oltremare non possono non richiamare alla mente degli spettatori del 1922 le spedizioni americane verso l'Europa, iniziate solo cinque anni prima; la decisione di Robin di abbandonare la crociata e ritornare in patria, apparentemente interpretabile come atto di defezione, può anche essere letta come consenso all'opinione, sempre più comune nell'America di quegli anni, che ci si dovesse preoccupare delle tensioni interne, piuttosto che avventurarsi in costose imprese all'estero con il solo intento di «esportare il conflitto».

Il piano ideologico risulta particolarmente evidente anche nella produzione del 1938 (Warner Brothers), con Errol Flynn. Il film, che mostra un Robin teso a difendere i suoi connazionali poveri e oppressi – rappresentati dai contadini ridotti all'indigenza e al silenzio – contro l'usurpatore straniero – ovvero la classe dirigente normanna – lascia trasparire un nemmeno troppo velato sostegno all'innovativo programma sociale del *New Deal* promosso da Roosevelt proprio alla metà degli anni trenta,

30. Il successo di questo secondo film è enorme e durevole nel tempo, come testimoniano sia le numerose repliche televisive (che continuano ancora oggi), sia la produzione nel 1998 di una pellicola restaurata e masterizzata per il grande schermo.

programma che prevedeva tra l'altro forme di aiuto pubblico per i disoccupati (HARK 1976, p. 6). Secondo alcuni critici, non sarebbe neppure da escludere una lettura antinazista della pellicola, in cui le azioni militari punitive degli spietati Normanni potrebbero essere paragonate a quelle delle terribili truppe d'assalto tedesche che spargevano terrore nella Germania dell'epoca. L'ipotesi pare accreditata anche dal fatto che nel 1935 l'agente della **Warner Brothers in Germania venne picchiato a morte** con l'accusa di essere ebreo. Rimane però difficile stabilire in quale misura il latente messaggio antinazista sia stato inserito in modo intenzionale o rappresenti una suggestione indotta dal clima politico coevo.

2.2 Robin tra ideologia e romanticismo

Una lettura politico-ideologica è in parte possibile anche per un più recente colossal holywoodiano, *Robin Hood, principe dei ladri* (1991), diretto da Kevin Reynolds, che vanta un cast d'eccellenza: Kevin Costner nel ruolo di Robin, Mary Elisabeth Mastrantonio in quello di Marian, e l'afro-americano Morgan Freeman nei panni del moro Azeem, insieme al quale Robin riesce a fuggire dalle prigioni saracene e che lo accompagnerà nel tragitto di ritorno in patria.³¹ Ed è proprio quest'ultimo personaggio a veicolare le istanze ideologiche più evidenti, in una pellicola che per il resto alterna reminiscenze disneyane³² a lacrimevoli melodrammi familiari,³³ allietati dalla nota romantica della storia d'amore tra Robin e Marian, i cui momenti topici sono sottolineati dalla colonna sonora di Bryan Adams (*Everything I do, I do it for you*).³⁴ La caratterizzazione del moro Azeem, mostrato come più colto degli occidentali nelle scienze – in particolare quelle mediche e astronomiche – e come estremamente abile nelle strategie militari, disvela una posizione filo-orientalistica coerente con il clima instauratosi a seguito della Guerra del Golfo (1990-1991), in occasione della quale gli Stati Uniti, sotto l'egida dell'Onu, si posero

31. Una gustosa parodia di questo film (e più in generale delle storie basate sulla figura dell'arciere di Sherwood) è rappresentata dal film di Mel Brooks *Robin Hood – un uomo in calzamaglia* (1993) che contiene invenzioni divertenti, incentrate sugli anacronismi e sui giochi di parole.

32. Il *cartoon* disneyano viene distribuito nel 1973 (si veda KNIGHT 2009, p. 162).

33. Si pensi, ad esempio, alla scena in cui **Will Scarlet rivela di essere il fratello minore** dell'eroe di Sherwood.

34. Un tema interessante cui si accenna in una scena del film, peraltro già presente nella ballata medievale tarda *Robin Hood and Maid Marian* (CHILD 1882-1898, 3, p. 218), è l'incontro-scontro fra i due amanti in un vero e proprio duello di spade, che permette al personaggio femminile di mostrare la sua abilità nelle arti belliche.

a guida di una coalizione di 35 paesi alleati, ufficialmente al fine di restaurare la sovranità del piccolo emirato del Kuwait invaso dall'Iraq. Kathleen Biddick (1998, pp. 74-75) nota, ad esempio, che il personaggio di Azeem, garantendo la sua piena fedeltà a Robin, può incarnare sia il modello del «buon alleato» degli Stati Uniti, sia le istanze più progressiste di quella parte del mondo arabo che si oppone al fondamentalismo islamico («The presence of Azeem in the film can be read in a number of ways. He is the 'good' ally like Syria or Kuwait and represents the 'best' of Orientalism [...] Others would read Azeem as a sign of the new Orientalism [...] that pits progressive Arabs against Islamic fundamentalism»). Stephen Knight (2009, p. 168) individua anche un piano di lettura interno alla società americana, ancora segnata da un latente razzismo a cui alluderebbe la scena dell'uccisione notturna del padre di Robin da parte di un manipolo di uomini vestiti come i membri del Ku Klux Klan e recanti in mano delle torce.

Nel film di Kevin Reynolds è evidenziabile un ulteriore sistema simbolico, che può essere ricondotto all'interpretazione del «fuorilegge» come «figlio privato dell'eredità».³⁵ A partire dalla già citata pellicola del 1922 con Douglas Fairbanks, non è infrequente che le riscritture cinematografiche presentino un Robin al quale è stato crudelmente sottratto il padre, e alienati sia i beni materiali sia lo status sociale originari. In molte di queste riscritture (da quella del 1922 a quella costneriana del 1991, passando attraverso il *cartoon* della Disney del 1973) il personaggio di re Riccardo Cuor di Leone mostra una caratterizzazione positiva – in opposizione al pavido fratello Giovanni Senza Terra, salito al trono in sua assenza – e funge da restauratore di un equilibrio perduto, nonché da padre putativo per l'eroe. In *Robin Hood, principe dei ladri* Riccardo, interpretato da un regale e scenicamente imponente Sean Connery, compare solo nell'episodio conclusivo del film per dare la propria benedizione al matrimonio tra Robin e Marian, della quale è il cugino.³⁶ Questo legame di sangue ripristina e promuove ulteriormente lo status sociale altolocato di cui Robin godeva in origine.

35. Anche se il riferimento può sembrare ardito, data la profonda distanza temporale e culturale, la mente corre all'immagine dell'«infante, privo di eredità» del poemetto di area tedesca noto come *Carme di Ildebrando*, tramandato in un codice della prima metà del IX secolo (vv. 21b-22a: *barn unwahsan, arbeo laosa*). Informa in modo agile e sintetico, ma puntuale, su questo carme il volume curato da Nicoletta Francovich Onesti (1995), che propone anche una traduzione italiana dell'opera.

36. Storicamente Riccardo riesce a rientrare in Inghilterra nel 1194, dopo un lungo periodo di prigionia durante il viaggio di ritorno da Gerusalemme, ma pochi anni dopo (aprile 1199) muore in Francia, a Châlus, nel Limosino, a seguito di una ferita riportata durante l'assedio al castello di un vassallo ribelle.

Romantico e ideologico è anche il recente film di Ridley Scott (*Robin Hood*, 2010), con Russell Crowe e una convincente Cate Blanchett nel ruolo di Marion. È stato notato che Scott conduce lo spettatore attraverso un percorso di storicizzazione del personaggio, diversamente da quanto accade nella maggior parte delle altre riscritture filmiche che insistono piuttosto sugli elementi leggendari legati alla figura dell'eroe. Il regista pare interessato a costruire una sorta di «prequel», un antefatto che dia ragione del motivo per cui Robin diventa fuorilegge, raccordando così storia (personale) e leggenda. Il protagonista, che all'inizio del film è un semplice soldato di nome Robin Longstride tornato in patria da Gerusalemme al termine della terza crociata dopo la morte del dispotico re Riccardo che l'aveva promossa e guidata, è dipinto come un uomo senza passato; lui stesso non conosce quale sia la sua origine, la sua vera identità. La riappropriazione del sé passa attraverso un doloroso viaggio nella memoria dalla quale riaffiorano, come in un puzzle dapprima incompleto, poi sempre più coerente, i ricordi di fanciullezza. Robin rammenta di essere figlio di un artigiano, nobile non per lignaggio ma d'animo, abile a tal punto da coalizzare gli oppressi contro i soprusi dei potenti pur nella consapevolezza che ciò avrebbe significato sottoscrivere la propria condanna a morte; Longstride padre viene infatti giustiziato con l'accusa di ribellione. Il percorso a ritroso nelle profondità della coscienza è reso possibile grazie ad un atto di estremo coraggio compiuto da Robin, il quale, per tenere fede alla parola data in punto di morte a un compagno d'armi, il nobile Robert Loxsley, appena giunto sul suolo inglese si mette in cammino per restituire all'anziano padre la spada del cavaliere. Sarà proprio l'incontro con il vecchio, ormai consumato dagli anni che lo hanno reso debole e cieco, a far riaffiorare il passato. La cecità del vecchio (che, come si scoprirà nel corso del film, aveva conosciuto personalmente il padre di Robin) fa da contrappunto alle «visioni» del protagonista sul suo passato. In questo periodo di transizione dalla precedente identità di uomo comune a quella nuova di fuorilegge, Robin – su richiesta dello stesso Sir Loxley – si spaccia per il figlio caduto in battaglia, diventando così «marito» della di lui vedova, Lady Marion, di cui presto si innamorerà. Nonostante le prodezze mostrate da Robin e dalla sua «merry band» sul campo di battaglia durante un tentativo di invasione dell'Inghilterra da parte dei Francesi – forti dell'alleanza con il consigliere del re Giovanni Senza Terra, Sir Godfrey, che non esita a tradire il suo popolo per acquisire potere personale –³⁷ il sovrano bandisce Robin e i suoi uomini dalla corte, facendone dei

37. Nel film gli antagonisti principali di Robin sono rappresentati dal consigliere del re (lo sceriffo di Nottingham rimane in secondo piano) e dai Francesi.

fuorilegge. Contestualmente, in modo del tutto pretestuoso, il re rifiuta e brucia la prima versione della *Magna Charta* offertagli dai baroni del regno. Il Robin pirandelliano del film di Scott appare come un personaggio in cerca d'autore. La simbologia psicanalitica (recupero del sé attraverso il disvelamento della figura paterna; cambio di identità; cecità nel presente come canale privilegiato per il recupero del proprio passato) marca il passaggio a un'ideologia del fuorilegge in cui la leggenda viene interamente restituita alla storia, in un percorso evemeristico che non declassa il «divino» a «umano», ma al contrario valorizza le virtù individuali nella costituzione identitaria.

2.3 Robin e i triangoli amorosi

Non sorprende che, una volta entrata nella materia hoodiana la figura di Marian, l'intreccio amoroso possa all'occasione trasformarsi in triangolo amoroso. Particolarmente frequente nei testi teatrali – a partire dalle rappresentazioni di Antony Munday della fine del XVI secolo in cui Maid Marian appare storicizzata in Matilda, figlia di Robert fitz Walter, che la tradizione già da tempo identificava come l'oggetto delle profferte amorose del lascivo re Giovanni³⁸ –, il tema viene spesso ripreso, amplificato e rifunzionalizzato nelle riscritture cinematografiche. Il triangolo eterosessuale «Robin - Marian - perfido pretendente rifiutato» è presente in almeno due dei primissimi cortometraggi in bianco e nero del cinema muto dedicati all'eroe di Sherwood:³⁹ il *Robin Hood* di Eclair del 1912 (USA), in cui l'ostinazione di Guy of Gisborne a sposare Marian produce un'immediata reazione da parte di Robin che viene catturato e legato ad un albero, e la pellicola *Robin Hood Outlawed* (UK), uscita nello stesso anno, in cui l'eroe salva Lady Marian da un cavaliere molesto. Un tema del tutto analogo è al centro della più recente produzione britannica *Robin Hood – la leggenda* (1991), diretta da John Irvin, con Patrick Bergin e Uma Thurman. Lady Marian, nipote del barone normanno Roger Daguerre, inizialmente amico di Robert Hode (vero nome del protagonista), è promessa in sposa allo spregevole Sir Myles de Falconet, che lei rifiuta con ostinazione. Il piglio battagliero e ribelle di Marian (definita da Robin «fiera e irriverente», «pungente come una spina») fa emergere questo personaggio al di sopra dello stesso eroe: è lei che lo salva dall'imboscata ordita da Daguerre e Falconet, i quali inviano una

38. Si tratta delle opere *The Downfall of Robert Earl of Huntington* e *The Death of Robert Earl of Huntington*, scritte da Munday nel 1598.

39. Il primo corto in assoluto risale al 1908 (*Robin Hood and his Merry Men*) ed è una produzione inglese diretta da Percy Stow.

«falsa» Marian ad incontrare Robin, non sapendo che la «vera» Marian si trova proprio al suo fianco sotto le mentite spoglie di un nuovo adepto dell’allegria brigata, tale Martin Pride. Rilevante, a questo proposito, non è tanto il travestimento in sé, quanto piuttosto lo scambio di identità sessuale, che raggiunge il climax quando l’intraprendente e decisionista Marian – perfettamente a proprio agio nei panni maschili – decide di baciare Robin rivelando poi la sua reale identità. Ne risulta una scena dal sapore anticonformista e vagamente omoerotico, con un rassicurante finale eterosessuale.

Che il triangolo amoroso possa assumere, nelle riscritture moderne e contemporanee, anche tratti omoerotici è già stato notato da vari critici: in particolare i romanzi che attingono alla materia hoodiana tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo⁴⁰ sembrano pervasi da una certa tensione omosessuale che esplode segnatamente quando i due rivali in amore, ovvero Robin e il suo antagonista – descritti entrambi come belli, impavidi e vigorosi –, ingaggiano lotte corpo a corpo che paiono mimare l’atto sessuale. La presenza simbolica di oggetti a cui viene riconosciuta un’evidente valenza fallica – per esempio: spade e pali per legare il rivale dopo la cattura – è stata spesso chiamata in causa per corroborare questa ipotesi interpretativa (si veda, tra gli altri, KOSOFSKY SEDGWICK 1985). Secondo Stephen Knight (2009, p. 153) essa è applicabile anche alla relazione tra Robin e Sir Guy of Gisborne nel film del 1938 con Errol Flynn,⁴¹ nonché al rapporto tra lo sceriffo e Guy nella serie televisiva del 1984 intitolata *Robin of Sherwood*, in cui i due personaggi mostrerebbero una tendenza «inherently gay» nel rivolgere le loro attenzioni più a Robin che non a Marian.

Tuttavia, più che una vera e propria posizione ideologica nei confronti di tematiche connesse con l’omosessualità, questi sistemi simbolici paiono veicolare il gusto, talvolta pruriginoso, per un gioco delle parti che include, insieme con i travestimenti, anche lo scambio di identità sessuale.

2.4 Robin antieroe crepuscolare e ironico

Nel 1976 il regista Richard Lester firma una delle pellicole più anti-convenzionali e al contempo più riuscite su Robin Hood. Si tratta del film *Robin e Marian*, in cui la figura dell’arciere di Sherwood è interpretata

40. Il più popolare romanzo hoodiano rimane forse quello pubblicato da Pierce Egan nel 1840, dal titolo *Robin Hood and Little John, or the Merry Men of Sherwood Forest*.

41. È curioso che una nota locandina del film mostri i due rivali di profilo, faccia a faccia, separati dalle lame delle spade che si sovrappongono creando l’illusione di un’unica arma.

da Sean Connery, mentre una splendente Audrey Hepburn, in una delle sue ultime apparizioni, presta il radioso volto a Lady Marian. Un'efficace recensione del film appare in «Segnalazioni cinematografiche» (81, 1976), in cui si legge:

Il leggendario personaggio del ribelle di Sherwood, nemico dei potenti e vendicatore dei poveri, esce in questo film dagli stereotipi in cui l'ha costretto la lunga tradizione cinematografica, che ha il suo capostipite nel Robin Hood di Douglas Fairbanks [N.d.A. 1922]. Senza che il suo mito venga per nulla intaccato – egli è ancora l'eroe che accende la fantasia popolare per la sua indomabile sete di giustizia – il Robin cui, col sostegno di una intelligente sceneggiatura, ha dato vita Richard Lester, è soprattutto un uomo vero, colto in età avanzata, nel quale l'innato spirito d'avventura deve fare i conti con i primi acciacchi, col bisogno di quiete e di affetto e, soprattutto col disinganno: egli ha visto troppi inutili massacri, ha ucciso egli stesso troppa gente, quel Riccardo che ha seguito per vent'anni in una inutile Crociata non era migliore dei pagani che uccideva a migliaia nel nome di Cristo. Mirabile fusione di satira e di elegia, di classici motivi avventurosi e di malinconie esistenziali, il film di Lester è anche una delicata, struggente storia d'amore.

Il clima crepuscolare è prefigurato nel primo fotogramma in cui compaiono tre mele marcescenti seguite dall'immagine di una croce che si scopre essere l'elsa di una spada di un disilluso crociato. Ed è proprio la disillusione per un mondo di violenza cui sente di non appartenere più a spingere il crociato Robin a tornare in Inghilterra dopo vent'anni di onorato servizio nell'esercito di Riccardo Cuor di Leone. Qui, nella foresta di Sherwood, egli ritrova i vecchi compagni e una Lady Marian diventata suora. L'amore che si riaccende tra i due è dipinto con una tenerezza agrodolce che si inserisce perfettamente nel clima decadente del film, dal quale scompare ogni forma di abbellimento della realtà, che viene rappresentata anche nella sgradevolezza del quotidiano, come accade, ad esempio, nella sequenza in cui viene mostrato allo spettatore il convento diventato la dimora di Marian: un casolare agricolo diroccato e affollato di animali domestici, molto differente da quei luoghi quasi bucolici di lavoro e preghiera cui rimanda l'idea del monastero medievale. Il finale riprende un tema per nulla scontato: dopo aver ucciso in duello lo sceriffo di Nottingham, che aveva ordinato l'arresto di Marian su commissione del re Giovanni Senza Terra, Robin, uscito dallo scontro gravemente ferito, viene trasportato in convento per essere curato. Marian, tuttavia, invece di preparare per lui un medicinale, gli somministra un veleno che lei stessa berrà. All'avvicinarsi della morte, Robin scaglia un'ultima freccia dal suo magnifico *long bow*, «arco lungo», pregando l'amico Little John di dare sepoltura al suo corpo e a quello di Marian

nel punto esatto in cui la freccia sarebbe caduta. Secondo la maggior parte della critica, il tema amore/morte rivelerebbe una chiara ascendenza tristaniana (KNIGHT 2009, pp. 163-164). Tuttavia, questo finale melodrammatico contiene molto più della semplice «revisione della tradizione».⁴² Rivela piuttosto la rilettura e la ricontestualizzazione di una fonte medievale tarda, la ballata *Robin Hoode his Death* (CHILD 1882-1898, 3, p. 206), in cui Robin, malato e stanco, si dirige al priorato di Kirklees per farsi fare un salasso da una cugina, monaca in quel convento. La perfida donna trama alle sue spalle e gli applica un salasso così lungo che lo porterà alla morte per dissanguamento.⁴³ Dopo aver rifiutato la vendetta propostagli da Little John – che aveva intenzione di mettere a fuoco l'intero convento – Robin pronuncia le sue ultime parole, con cui si conclude il testo (vv. 127-142):

I never hurt fair maid in all my time,
Nor at mine end shall it be,
But give me my bent bow in my hand,
And a broad arrow I'll let flee;
And where this arrow is taken up,
There shall my grave digged be.

Lay me a green sod under my head,
And another at my feet;
And lay my bent bow by my side,
Which was my music sweet;
And make my grave of gravel and green,
Which is most right and meet.

Let me have length and breadth enough,
With a green sod under my head;
That they may say, when I am dead
Here lies bold Robin Hood.⁴⁴

(Non ho mai fatto male ad una donna in vita mia, | né lo farò in punto di morte;
| piuttosto, mettimi in mano il mio arco ricurvo | e scoccherò una delle mie ampie
frecce: | dove la freccia si conficcherà | dovrà essere scavata la mia tomba. || Sot-
to la testa mettimi una zolla d'erba, | un'altra mettimene ai miei piedi; | mettimi al
fianco il mio arco ricurvo | che fu la mia musica dolce. | Ricopri la tomba di ghiaia

42. Riprendo qui le parole di Vito Attolini (1992, pp. 101-102), il quale afferma che «*Robin e Marian* si colloca nel punto di incontro fra la mitografia del personaggio e l'esigenza di una più spregiudicata e perfino scanzonata revisione della tradizione».

43. È significativo che nella morte di **Robin giochi un ruolo decisivo una persona di Chiesa**, dal momento che gli esponenti del clero sono sempre stati fra le vittime preferite del fuorilegge.

44. Edizione KNIGHT, OHLGREN 1997.

e d'erba, | che è la cosa più giusta e decorosa. || Scava la tomba abbastanza larga e lunga | con una zolla d'erba sotto la mia testa, | così che possan dire, quando sarò morto: | «Qui giace l'ardito Robin Hood»).

L'ideologia crepuscolare e decadente che permea l'intera pellicola, dominata dai toni autunnali, è tuttavia rimasta marginale nella costruzione dell'immaginario hoodiano. Il film, pur raffinato, non ha richiamato molti spettatori. Probabilmente, come recentemente sostenuto da Stephen Knight (2009, p. 164), questa versione del mito non risulta sufficientemente riconoscibile né facilmente decodificabile per un pubblico che si accosta alla materia hoodiana con ben altre aspettative («this version of the myth was outside the biography that most people acknowledge for the forest hero»).

3 CONCLUSIONE

L'analisi delle tre dimensioni cognitive dell'astrazione – la rappresentazione, il simbolico e l'ideologico – ha contribuito a mettere in luce i percorsi attraverso cui la «materia hoodiana» è stata di volta in volta attualizzata e rifunzionalizzata, entrando a far parte dell'immaginario collettivo. Polimorfa e dinamica già in epoca medievale, tale materia viene progressivamente arricchita tramite l'aggiunta di nuclei tematici che costituiscono la base per successive riscritture, in cui il materiale viene opportunamente selezionato per rispondere a precisi fini comunicativi perseguiti, più o meno consciamente, dagli autori delle rielaborazioni. La comparsa di nuove forme espressive che di epoca in epoca si rivolgono a un numero sempre più ampio di fruitori ha progressivamente accelerato il processo di circolazione delle diverse versioni della leggenda. Così, dalle prime ballate medievali, a cui poteva accedere un pubblico comunque ristretto, si passa a forme teatrali «popolari» quali i *plays* e i *games*, per approdare alle rappresentazioni del teatro elisabettiano, al romanzo e a mezzi espressivi contemporanei come il cinema e il fumetto.

I tratti di eroe trans-storico e trans-nazionale che caratterizzano Robin fin dal suo primo emergere nelle fonti letterarie, unitamente all'accostamento con la figura archetipica dell'«Uomo verde», hanno senza dubbio favorito la sua trasformazione in personaggio dell'immaginario e dunque il suo inserimento in quella dimensione collettiva, sociale, storica che, declinandosi in forme espressive diversificate, nutre e fa agire l'uomo. Perché la «storia dell'immaginario è l'approfondimento della storia della coscienza», e perché «una storia senza immaginario è una storia mutilata, disincarnata» (LE GOFF 1985; trad. it. 1998, p. xiii).

BIBLIOGRAFIA

- ATTOLINI 1992 = V. ATTOLINI, *Robin Hood sullo schermo*, «Quaderni Medievali», 33, 1992, pp. 97-111.
- BALDI 1949 = S. BALDI, *Sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1949.
- BIDDICK 1998 = K. BIDDICK, *The Return of Robin Hood*, in K. BIDDICK, *The Shock of Medievalism*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 74-75.
- CAMPBELL 1968 = M. CAMPBELL, *The English Yeoman in the Tudor and Early Stuart Age*, New York, Kelley, 1968.
- CHAMBERS 1903 = E.K. CHAMBERS, *The Medieval Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903.
- CHILD 1882-1898 = F.J. CHILD (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 voll., Boston, Houghton Mifflin and Company, 1882-1898 (rist. New York, Dover, 1965, 2003).
- DOBSON, TAYLOR 1976 = R.B. DOBSON, J. TAYLOR (eds), *Rymes of Robin Hode: An Introduction to the English Outlaw*, London, William Heinemann, 1976.
- FRANCOVICH ONESTI 1995 = N. FRANCOVICH ONESTI, *Hildebrandslied*, Parma, Pratiche Editrice, 1995.
- GAIRDNER 1965 = J. GAIRDNER (ed.), *The Paston Letters A.D. 1422-1509*, New York, AMS Press, 1965 (rist. dell'ed. London, Chatto & Windus, 1904).
- GRAVES 1948 = R. GRAVES, *The White Goddess*, London, Faber & Faber, 1948.
- GREG 1908 = W.W. GREG (ed.), *Robin Hood and the Sheriff of Nottingham, a dramatic fragment c. 1475*, in *Collections*, Vol. 1, pt. II, Oxford, Malone Society Publications, 1908, pp. 120-124.
- HARK 1976 = I.R. HARK, *The Visual Politics of The Adventures of Robin Hood*, «Journal of Popular Fiction», 5, 1976, pp. 3-17.
- HERBERT 1836-1837 = W. HERBERT, *The History of the Twelve Great Livery Companies of London*, 2 voll., London, 1836-1837 (rist. New York, Augustus M. Kelley, 1968).
- HOLT 1989 = J.C. HOLT, *Robin Hood*, New York, Thames & Hudson, 1989 (1 ed. 1982).
- KNIGHT 1994 = S. KNIGHT, *Robin Hood: A Complete Study of the English Outlaw*, Oxford, Blackwell, 1994.
- KNIGHT 2005 = S. KNIGHT, *The Tale of Gamelyn*, in T.H. OHLGREN (ed.), *Medieval Outlaws*, West Lafayette, Parlor Press, 2005, pp. 264-289.
- KNIGHT 2009 = S. KNIGHT, *Robin Hood: A Mythic Biography*, Ithaca - London, Cornell University Press, 2009 (1 ed. 2003).
- KNIGHT, OHLGREN 1997 = S. KNIGHT, T.H. OHLGREN, *Robin Hood and Other Outlaws Tales*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1997.
- KOSOFSKY SEDGWICK 1985 = E. KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- LANCASHIRE 1984 = I. LANCASHIRE, *Dramatic Texts and Records of Britain: A Chronological Topography to 1558*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.
- LEE 1891 = SIR S. LEE, *Robin Hood*, in *Dictionary of National Biography*, London, Smith Elder 1885-1910, vol. 26, 1891, pp. 421-424.

- LE GOFF 1985 = J. LE GOFF, *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985 (trad. it., *L'immaginario medievale*, Roma - Bari, Economica Laterza, 1998).
- MILLS 1983 = D. MILLS, *Drama and Folk-Ritual*, in A.C. CAWLEY, M. JONES, P.F. McDONALD, D. MILLS, *The Revels History of Drama in English*, 1, *Medieval Drama*, London, Methuen, 1983, pp. 122-151.
- MURRAY 1931 = M.A. MURRAY, *The God of the Witches*, London, Faber, 1931.
- OHLGREN 2005 = T.H. OHLGREN (ed.), *Medieval Outlaws*, West Lafayette, Parlor Press, 2005.
- RITSON 1795 = J. RITSON (ed.), *Robin Hood: A Collection of All the Ancient Poems, Songs, and Ballads Now Extant Relative to the Celebrated English Outlaw*, 2 voll., London, Egerton and Johnson, 1795.
- SAIBENE 2008 = M.G. SAIBENE, *Lo sguardo di Bresson sul Medioevo: Lancelot du Lac*, in E. BANCHELLI, M.G. CAMMAROTA (a cura di), *Le vite del testo*, Bergamo, Bergamo University Press - Sestante, 2008, pp. 13-34.
- SKEAT 1886 = W.W. SKEAT, *Piers Plowman*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 1886 (rist. 1965).
- WHITE 1993 = P.W. WHITE, *Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- WILES 1981 = D. WILES, *The Early Plays of Robin Hood*, Cambridge, D.S. Brewer, 1981.

Lohengrin alla corte di Vienna

La parodia wagneriana di Nestroy

DONATELLA MAZZA

In 1859, the acclaimed but also criticized author and actor Johann Nestroy, a typical yet anomalous representative of the Viennese popular theatre, staged his parodic rewriting of Wagner's «Lohengrin». Nestroy was a many-sided artist and great user of the language, whose texts often come close to, without apparently doing so, hot spots of the period. The Viennese audience, perhaps recognizing itself too much in it, did not hail the play as a great success, although it followed an analogous and much more appreciated rewriting of «Tannhäuser» (1857). The «Viennesization» of the work, due more to the use of language than to mere parody, helps to unravel the resonant original right in those parts which contain the germs of what would later flow into the cult of Germanism. The present work will contextualize Nestroy's «Lohengrin» and analyse its main parodic features.

La riscrittura Nestroyana del *Lohengrin* di Wagner si colloca entro la lunga serie di riproposte parodistiche scritte e messe in scena dal noto commediografo e attore viennese, e segue inoltre la «rilettura» del *Tannhäuser* del 1857. La paternità di questi due wagneriana è certa per il *Lohengrin*, di cui possediamo una bella copia e una piccola variante di pugno di Nestroy (NESTROY 2001, p. 143), non documentata, ma assunta «con ogni probabilità» (NESTROY 2000, p. 44) per il *Tannhäuser*.¹

La prima del *Lohengrin* ebbe luogo il 31 marzo 1859 al Carltheater, con musiche di Carl Binder e scenografie di Moritz Lehmann,² ovvero sia gli stessi impegnati anche nel *Tannhäuser*, e con Nestroy nel ruolo di Elsa von Dragant. *Lohengrin. Musikalisch-Dramatische Parodie in*

1. *Tannhäuser. Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen in drei Akten* (NESTROY 2000). La critica ha spesso contestato la paternità di Nestroy per queste due parodie, escludendole quindi dalle opere (CHIAVACCI, GANGHOFER, 1890-1891) o includendovele con dichiarata riserva (ROMMEL, 1948-1849).

2. Lehmann, le cui scenografie furono grandemente lodate, aveva partecipato come scenografo anche alla messa in scena dell'opera di Wagner allo Hofopertheater.

vier Bildern, come recita il titolo nel manoscritto di Nestroy, fu rappresentato in occasione della seconda serata del quodlibet *Theatralischen Unsinn*,³ come *Oper der Zukunft* (NESTROY 2001, pp. 158-159). La musica originale è purtroppo andata perduta, privandoci di interessanti indicazioni circa versificazione e ritmo linguistico, ma soprattutto, come si vedrà meglio, sul rapporto stesso fra testo e musica in confronto al *Tannhäuser*.

Sulle ragioni per cui Nestroy, di solito molto reattivo e pronto a trasformare in parodia opere che promettevano un buon successo, lasciò passare più di sei mesi dalla prima viennese del *Lohengrin* wagneriano (19 agosto 1858), possiamo solo fare delle ipotesi (NESTROY 2001, p. 153; SCHNEIDER 1996, p. 106). Stranamente, nessun critico pare riconoscere la penna di Nestroy e in tutte le critiche successive alle rappresentazioni egli viene citato – come da programma – solo come direttore o, per lo più con molte lodi, come attore (NESTROY 2001, p. 157).⁴ Mentre il suo *Tannhäuser* era stato accolto molto favorevolmente, questa seconda parodia fu poco apprezzata e verosimilmente per questa ragione – come anche per le conseguenti ripercussioni economiche – fu replicata solo poche volte⁵ e anche in seguito raramente riproposta.⁶ L'accoglienza della critica è discorde e oscilla fra la quasi stroncatura («Non bisogna esasperare le aspettative [...] Un solo atto, invece di quattro, nel quale far confluire le buone idee sparse ora qua e là, e questo Lohengrin piacerebbe molto di più», «Morgenblatt», 1. April 1859, cit. da NESTROY 2001, p. 160) e la lode (non sperticata: «La serata di ieri non è però stata ricompensata [...] da un favorevole successo. La colpa di ciò è del fatto che ultimamente la parodia è stata sfruttata troppo spesso [...] Solo il terzo atto del *Lohengrin* e la pantomima, ricca di sorprese, hanno salvato la serata. Un paio di momenti comici dell'*Oper der Zukunft* hanno provocato ilarità», «Fremden-Blatt», 1. April 1859, cit. da NESTROY 2001, pp. 159-160), ma

3. Ovvero lo *Herrschaft* (sic) *auf dem Felde der Parodie in drei Abtheilungen und einem Vorspiel*, e più precisamente: *Gregor's Familienfest (Vorspiel)*, 1. *Volksposse der Gegenwart*, 2. *Oper der Zukunft*, 3. *Zauber-Pantomime der Vergangenheit*. La prima parte del *Theatralischen Unsinn* (*Posse in vier Abtheilungen mit Gesang und Tanz nebst Vorspiel, Nachspiel und Zwischen-Akten*) di Morländer (alias Moritz Engländer), in cui Nestroy recitava diversi ruoli sia maschili che femminili, ebbe un notevole successo (NESTROY 2001, p. 158).

4. Per il *Tannhäuser*, invece, che l'autore fosse Nestroy era un «segreto di Pulcinella» già dopo tre giorni (NESTROY 2000, p. 3).

5. Le indicazioni oscillano fra 12 e 15-16 repliche (NESTROY 2001, p. 144).

6. Forse per questa stessa ragione, o forse per problemi di diritti di rappresentazione (HEIN 1990, p. 45), la prima versione a stampa del testo uscì nel 1891 (cfr. SCHNEIDER 1996, p. 109).

da quanto riportato sui giornali si coglie con chiarezza lo scarso entusiasmo del pubblico. Due giorni dopo il debutto, sulle pagine della «Wiener Theaterzeitung», il critico Michael Klapp nota, probabilmente a ragione, come a nuocere alla serata fosse il «pericoloso» confronto sia con la prima parte del *Theatralischen Unsinn*, che con la «parodia del *Tannhäuser*, composta in modo così arguto» (NESTROY 2001, pp. 166-167).

Dalla lettura dei giornali del tempo emerge chiaramente come il valore parodistico del *Lohengrin* nestroyano venga per lo più misconosciuto. Ancora Michael Klapp dà voce, con le sue perplessità, a quello che mi pare il punto saliente («Ost-Deutsche Post», 2 aprile 1859):

Il *Lohengrin*, ovvero *Opera del futuro*, manca [...] per lo più della coloritura parodistica, sia per quanto concerne la musica che il testo. [...] Anche il testo della sedicente parodia del *Lohengrin* è [...] molto lontano dal corrispondere a quanto si richieda a tal genere. La vicenda è la stessa dell'opera, i personaggi sono rimasti gli stessi, allora, dov'è la parodia? Si tratterebbe solo del fatto che le figure parlano viennese? (NESTROY 2001, p. 165).⁷

La Vienna dell'Ottocento aveva una ricca e solida tradizione di teatro popolare parodistico e farsesco, in cui Nestroy si inserisce con tratti peculiari che la richiamano e allo stesso tempo evidenziano la novità. Ma proprio questa sua collocazione ambigua spiega una diffidenza di critica che è perdurata nel tempo; la fatica con cui Nestroy è stato liberato dalla dubbia fama di essere il «distruttore» del teatro popolare viennese – in contrapposizione a Raimund, che invece lo avrebbe portato a compimento (HEIN 1997, p. 117 e pp. 134-153) – è indicativa del fastidio provato da una certa cultura nei suoi confronti, una cultura che nel ridurlo a scrittore da «birreria», a «genio della volgarità» da lui si difendeva:

Rilevare delle volgarità in Nestroy è la reazione disturbata di coloro che si credono colpiti dalla sua ironia, e rinfacciargliela è un verdetto che ha effetto più a lungo della censura o che si trasforma in un fenomeno simile alla censura, toccando ambiti che da questa non erano sentiti come riprovevoli, o solo in misura molto minore (SCHMIDT-DENGLER 2001, p. 142).

Nei teatri popolari viennesi tutto era oggetto di parodia, trasposizione, adattamento, da Shakespeare a Goethe, Schiller e Kleist, dalle commedie sentimentali ai drammi cavallereschi o fantastici. Anzi, la varietà dei generi teatrali e l'inserimento di tutto quanto potesse solleticare il gusto degli spettatori (musica, danza, lazzi, mimica ecc.) erano fissati per contratto (HEIN 1997, p. 95). Era un teatro «di seconda mano» (HEIN 2000b,

7. Praticamente dello stesso parere del critico citato, STIEG 1996.

p. 28), che metteva a confronto letteratura e realtà, linguaggio e contenuti, «sememi» della cultura alta e il loro straniamento popolare, ma che, accanto alla sua funzione di «scuola serale del probò borghese» e di regolatore delle pulsioni aggressive (HAIDER-PREGLER 1980), permetteva anche di parlare criticamente di molti temi «pericolosi» all'ombra protettiva dello scherzo, meno sospetto alla censura. A ragione si insiste sulla necessità di considerare le opere parodistiche del teatro popolare viennese non tanto rispetto alla loro appartenenza di genere, quanto piuttosto concretamente in relazione al contesto di fruizione e ai mezzi teatrali di volta in volta (e spesso tutti insieme) impiegati.

Nelle parodie è possibile evidenziare tanto la funzione di passaggio e riproposta tipica del teatro popolare (tradizioni letterarie, oggetti culturali, temi del teatro «alto», attualizzazioni), quanto la possibilità drammaturgica della ripresa e rielaborazione di motivi (localizzazione, collocazione sociale, popolarizzazione) e l'adattamento alle richieste e alle esigenze visive del pubblico dei teatri di periferia (HEIN 2000b, p. 34).

In questa tradizione si muove Nestroy – autore, direttore teatrale, attore e grande animale da palcoscenico – e le sue opere vanno lette in questo quadro di riferimento: solo così è possibile evitare di sminuirlo a mero mestierante o elevarlo indiscriminatamente, a rischio di non scorgere l'humus vitale da cui trae il suo materiale scenico e comico.

La lingua è tutto per Nestroy e il teatro di Nestroy è tutto lingua, sia nella versione scritta, cioè quella con cui ci possiamo confrontare noi, che vive dei giochi di parole e dei guizzi di una fertilissima reattività, sia nella sua messa in scena – tanto più quelle di allora, con Nestroy acclamato protagonista. «Il gioco drammaturgico e i giochi di parole sono gli elementi dominanti» (BRILL 1967, p. 199). La prima e forse fondamentale peculiarità della lingua nestroyana va ricercata nel suo essere profondamente radicata nella società viennese ottocentesca, ma allo stesso tempo nella forza con cui tracima in modo dirompente oltre i limiti, nella capacità, per citare il citatissimo Karl Kraus, di «tracciare con tre parole un personaggio e con tre frasi un ambiente» (KRAUS 1912, p. 7). Si tratta di una lingua che va oltre il compito di descrivere ed esprimere un mondo di riferimento e che penetra le dinamiche stesse di quella comunicazione mettendole in luce grazie al gioco di finzione, grazie all'arguzia e alla parodia.

[...] in un testo di Nestroy ciò che vien comunicato non è più *direttamente* davanti ai nostri occhi, ma viene mediato dalla lingua. Ciò che viene inteso sta sullo «sfondo» della lingua che recita davanti a noi. Lo stile di Nestroy è l'espres-

sione significativa di una situazione in cui alla coscienza è impedito l'immediato accesso ai contenuti. L'unica scappatoia è rendere la lingua oggetto di se stessa per assistere al processo della comunicazione (BRILL 1967, p. 75).

Non è possibile parlare del *Lohengrin* senza tener conto anche, sullo sfondo, del *Tannhäuser*. Le due opere si dimostrano abbastanza diverse. Sul lavoro di stesura di testo e musica non abbiamo alcuna informazione per nessuna delle due; che Nestroy non si lasciasse scappare l'occasione di mettere in parodia l'opera di un autore discusso – e a Vienna non particolarmente amato, almeno appunto fino al *Tannhäuser* –, non stupisce certo. La *Zukunftspose* pare però vivere soprattutto della musica (NESTROY 2001, pp. 181 sgg.): il testo è evidentemente la rielaborazione – certo con diversi tratti nestroyani – di una parodia uscita a Breslau nel 1854 per la penna del medico e democratico tedesco Hermann Wollheim (*Tannhäuser. Oper-Posse (Parodie) in vier Aufzügen Tannhäuser oder: Die Keilerei auf der Wartburg. Große sittlich-germanische Oper mit Gesang und Musik in 4 Aufzügen*):

In mancanza di qualsivoglia prova, ci si può immaginare che Nestroy abbia creato il suo testo anonimo tagliando, limando e intervenendo su una copia del testo di Wollheim, **accontentandosi per lo più di ridurre la spigliatezza dell'originale**, di renderlo più teso [...], di rendere più taglienti i giochi linguistici e il falso pathos, di ridurre gli anacronismi, viennesizzare il tutto, così come di mettere più in evidenza la banalizzazione (NESTROY 2001, pp. 48 sg.).

Diversa pare essere la situazione del *Lohengrin*, la cui fonte prima e diretta, per quanto riguarda il testo, è senza alcun dubbio Wagner stesso.⁸ Purtroppo di questo non abbiamo la partitura originale, ma per quanto è possibile giudicare, parrebbe che le funzioni parodistiche che nel *Tannhäuser* erano decisamente incentrate sulla musica⁹ si concentrino qui maggiormente nel testo e, quindi, nella sua trasformazione linguistica e dialettale.¹⁰

8. Il *Lohengrin* viene rappresentato a Vienna per la prima volta nel 1858, otto anni dopo il debutto. Il libretto è disponibile a stampa fin dal 1850. Per il *Tannhäuser* si veda NESTROY 2000, p. 110; per il *Lohengrin* NESTROY 2001, p. 153.

9. «La particolarità della parodia del *Tannhäuser* consiste nel capovolgimento del rapporto fra testo e musica [...] e nel peso che fin dall'inizio viene evidentemente attribuito alla composizione musicale, alla parodia della musica di Wagner» (NESTROY 2000, p. 182). Se il *Tannhäuser* è «una farsa del futuro con musica del passato e raggruppamenti del presente in tre atti» (p. 5), il *Lohengrin* «malgrado tutto il futuro, è ambientato nella preistoria» (NESTROY 2001, p. 6).

10. La voce della critica dimostra generalmente poco entusiasmo anche per la musica della seconda parodia.

La leggenda del cavaliere custode del Gral che giunge su una barca trainata da un cigno, sposa Elsa ponendo come condizione che non venga mai chiesta ragione della sua origine e, una volta che ciò accade, abbandona la sposa e la corte dopo aver rivelato le trame maligne dei traditori e aver predetto al re la futura gloria, è nota e Wagner la rielabora dalle fonti medievali e dalle pagine romantiche ad essa dedicate, in cui già si trovano i germogli del «germanesimo» che proprio la *Zukunftsmusik* wagneriana eleverà a paradigma.¹¹ Nell'anno della prima rappresentazione viennese dell'opera (1858) il mito nordico e germanico wagneriano, che troverà la sua realizzazione di lì a pochi anni nel *Ring* e nel sodalizio con Ludwig II, non è ancora pienamente delineato e Wagner è un compositore ancora piuttosto controverso e, per di più, politicamente sospetto.

Il viennese Nestroy gli risponde da par suo e con le sue specifiche armi – Nestroy è un «mestierante» (sia detto in senso positivo), che vive del teatro e che dal teatro deve ricavare quanto necessario a vivere, non è certo uno scrittore politicamente impegnato e schierato. È però abituato a navigare fra gli scogli della censura e a superarli con maestria «pragmatico-linguistica»¹² e dispone di una sensibilità linguistica che va ben oltre i limiti imposti dalla censura, anche quella interiorizzata del corpus sociale.

Da una parte evidenzia come noi, prigionieri della lingua, siamo in balia dei malintesi da lei stessa prodotti e cadiamo vittime dell'apparenza che essa crea, mentre dall'altra dimostra quanto si possa ottenere e fare tramite la lingua e quanto noi possiamo decifrarla solo a prezzo di dimenticare noi stessi (SCHMITDT-DENGLER 2001, p. 55).

Come viene anche – negativamente – rilevato sulle pagine dei giornali dopo il debutto, la trama del *Lohengrin* nestroyano non si discosta dall'originale, ma si «limita» a condensarlo e proiettarlo in una dimensione popolar-viennese, lo «delocalizza» cambiandone i connotati espressivi.

11. In particolare, i lavori di Jacob Grimm (*Deutsche Mythologie*, 1835; *Altdeutsche Wälder*, 1813-1816), di Wilhelm Grimm (*Die deutsche Heldensage*, 1829) e di Josef Görres (*Lohengrin, ein altdeutsches Gedicht, nach der Abschrift des Vatikanischen Manuscriptes von Ferdinand Gloekle*, 1813).

12. «Nella redazione finale dei manoscritti di Nestroy si può evidenziare come egli probabilmente vedesse il proprio lavoro con gli occhi del censore, in quanto elimina passi che potevano essere compresi come allusioni, oppure li sostituisce con formulazioni di compromesso. Espressioni che lette alla luce del nostro uso linguistico appaiono banalità possono quindi aver avuto un significato più profondo o anche più pericoloso, tanto più che sono convinto che le espressioni alternative ben presto assumevano a loro volta il significato di quanto espunto» (HÜTTNER 2000, pp. 15-16).

Soprattutto nel *Lohengrin*, da questo punto di vista linguisticamente più ricco, il suo «viennesizzare» si confronta con quella che sarebbe poi diventata un'icona del germanesimo, ma lo fa di pelle e di pancia, nella contrapposizione fra «Wiener 'G'spaß' und Berliner Witz»¹³ (HEIN 2010, p. 63)! Il punto focale non è tanto la banalizzazione di personaggi e dialoghi, quanto piuttosto ciò che viene rivelato dalla lingua tramite cui tale banalizzazione si compie, e i suoi riflessi sui temi toccati. Visto da questa prospettiva, il «parlar viennese» assume una diversa dimensione che dall'ammiccamento al suo pubblico passa allo smascheramento, con gesto pienamente «letterario».

La presentazione dei personaggi è un chiaro esempio di come l'autore Nestroy «gigioneggia» teatralmente appena può e tende ogni dove alla battuta. Qui porta all'assurdo il determinante *Zukunft*- («futuro») che proietta la *Zukunftsmusik* wagneriana in una nuova dimensione temporale e soprattutto artistica:

Die Handlung spielt, trotz aller Zukunft, in der Vorzeit an den Ufern der Niederländischen Gebirge (NESTROY 2001, p. 6).

(Malgrado tutto il futuro, la vicenda è ambientata nella preistoria, sulle rive dei monti nederlandes).¹⁴

Tutti i nomi dei personaggi sono distorti parodisticamente: per assonanza (Elsa von Brabant diventa Elsa von Dragant; Friedrich von Talramund si chiama qui invece Ritter Mordigall von Wetterschlund); camuffando il nome storico: König Heinrich der Vogler¹⁵ è qui Hanns der Gerechte, Mark- und Gaugraf von Vogelfingen); riducendolo a macchietta (Herzog Gottfried diventa Pafnuzi, termine popolare per definire uno sciocco) o giocando con le parole (Gertrud è «eine hohe Rittersfrau und eine Niederländische Hexe»);¹⁶ lo Heerrufer («l'araldo») diventa

13. Contrapposizione, sottolineata linguisticamente, fra il divertimento più popolano del sud e l'arguzia della metropoli.

14. Inoltre, fra i personaggi leggiamo: «Zukunftsritter, samt ihren Zukunftsfrauen (darunter einige Vergangenheit-Damen), Zukunfts-Fräuleins, Pagen» (NESTROY 2001, p. 6: «Cavalieri del futuro, insieme a dame del futuro (fra le quali alcune dame passate), signorine del futuro, paggi»). Cfr. nel *Tannhäuser*: «Zukunftposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen in drei Akten. [...] Die Handlung spielt gleichzeitig in mehreren Jahrhunderten» (NESTROY 2000, pp. 5-6: «Una farsa del futuro con musica del passato e raggruppamenti del presente in tre atti. [...] La vicenda ha luogo in diversi secoli contemporaneamente»).

15. Enrico l'Uccellatore, mitico fondatore sassone della germanicità che trionfa sugli ungheresi, a lungo considerato il primo re «tedesco».

16. «una elevata dama | sposa di cavaliere e strega nederlandese», il gioco di parole si

Hinundherrufer (uno che chiama qua e là). Sebbene sia mantenuta la collocazione geografica (pur stravolgendo l'orizzonte nederlandese con delle fantomatiche montagne), sparisce il riferimento alla storia della Germania insita nella contrapposizione wagneriana fra «sächsische und thüringische Grafen und Edle. Brabantische Grafen und Edle» («conti e nobili sassoni e turingi; conti e nobili brabantini»).

Se «la vicenda è la stessa dell'opera, i personaggi sono rimasti gli stessi» (NESTROY 2001, p. 165), tutto viene abbassato in questa parodia dello spirito eroico e mitico, e viene abbassato proprio tramite le forti inserzioni di linguaggio locale che avvicina il sublime al quotidiano e soprattutto dalla facilità con cui tale linguaggio trascina con sé la mentalità di cui è figlio. Ma non è tutto: rispetto al *Tannhäuser*,¹⁷ il *Lohengrin* dimostra un uso molto più pervasivo della parlata dialettale viennese e allo stesso tempo disinnescata, come si è detto, ogni possibile riferimento geografico o storico alla Germania.

Se nel *Tannhäuser* c'è la trasformazione della grandiosa musica wagneriana in musica popolare da birreria e degli orgogliosi cantori-guerrieri in un «Männer-Gesangverein»,¹⁸ qui tramite il violento avvicinamento del lontano mondo mitico-nazionalista al quotidiano viennese, Nestroy mette i suoi concittadini a confronto con un mito rovesciato, con qualcosa di più che la sola parodia di opere liriche.

Tipico per Nestroy è anche il fatto che egli rispettava le convenzioni teatrali e quindi conduceva il suo pubblico in un mondo di valori apparentemente stabili, ma gli offriva contemporaneamente un aiuto perché riconoscesse che invece non era così (alcuni *happy end* paiono appositamente mal costruiti (HÜTTNER 2000, p. 14).

Per esemplificare il tratto peculiare della lingua nestroyana nel *Lohengrin* riporto qui alcuni brevi estratti; si tratta dell'arrivo del Conte, del colloquio fra gli sposi in cui Elsa pone la domanda proibita e della descrizione del monte Monsalvat.

poggia sulla contrapposizione fra *hoch*, «elevato», e *nieder*, «basso», «umile», ma anche primo membro del composto *niederländisch*.

17. Qui il registro linguistico pesca molto meno nella parlata locale (ma si veda 1, 5, quando Tannhäuser e poi a coro gli altri cantori si mettono a parlare berlinese; NESTROY 2000, p. 16). Inoltre non viene cambiata neppure la collocazione della vicenda, che resta nel Castello di Wartburg. Certamente ha importanza anche il fatto che si tratta della rielaborazione di una precedente parodia tedesca.

18. Riferimento all'importante coro maschile «Männergesang-Verein» fondato nel 1843.

Lo spirito guerriero ed eroico¹⁹ è subito travolto dall'espressività popolare del Conte e dalla fissa ripetitività del coro di guerrieri:

CHOR Viktoria, Viktoria, Viktoria, Hurrah!

Mark- und Gaugraf, der Hanns der Gerechte is da!

GAUGRAF Ich möchte gern wied'rum einmahl mit meinem Feind mich messen,

Es scheint, die Kerln hab'n die letzten Schäg' schon vergessen.

Erfahret denn, daß mich ein großer Krieg bedräut,

Und 's Kriegführ'n in der Ritterzeit

hat auch so manche Schwierigkeit,

Man hat s' nicht immer da, so wie man s' braucht, die Leut'.

CHOR (*wie Oben, doch im Fortissimo*)

Viktoria, Viktoria, Viktoria, Hurrah!

Mark- und Gaugraf, der Hanns der Gerechte is da!

GAUGRAF Geg'n euren Enthusiasmus laßt sich gar nix sagen,

Doch kann mit euren Vivat's ich den Feind nicht schlagen.

D'rum möcht' ich mir aus eurer Mitte Krieger werben,

So rechte Ritter, die mit Wollust für mich sterben.

Ich muß partout den Feind besiegen,

Hier heißt's, Schlag' austheil'n, oder kriegen.

CHOR Gerechter Hans, o, denk' daran,

Der Feind hat uns nichts Leid's gethan

(NESTROY 2001, pp. 7-8).

(CORO Vittoria, vittoria, vittoria, urrà! Il margravio e conte distrettuale, Hans il Giusto è qua! | CONTE Mi piacerebbe misurarmi nuovamente, per una volta ancora con i miei nemici, | pare che quei tizi hanno già dimenticato l'ultima batosta. | Sappiate quindi che mi minaccia una grande guerra | e dar battaglia in epoca cavalleresca | presenta qualche difficoltà, | non sempre si hanno là, dove ce n'è bisogno, le genti. | CORO (*come sopra, ma fortissimo*) Vittoria, vittoria, vittoria, urrà! Il margravio e conte distrettuale, Hans il Giusto è qua! | CONTE Sul vostro entusiasmo non c'è nulla da dire, | però con i vostri "Evviva"

19. Wagner: «KÖNIG HEINRICH [...] Soll ich euch erste der Drangsal Kunde sagen, | die deutsches Land so oft aus Osten traf? | In fernster Mark hieß't Wein und Kind ihr beten: "Herr Gott, bewahr uns vor der Ungarn Wut!" [...] Nun ist es Zeit, des Reiches Ehr zu wahren; | ob Ost, ob West? Das gelte Allen gleich! | Was deutsches Land heißt, stelle Kampfes Scharen, | dann schmäh't wohl Niemand mehr das deutsche Reich. | DIE SACHSEN (*an die Waffen schlagend*) Wohlauf! Mit Gott für den deutschen Reiches Ehr'!» (WAGNER 1980, atto I, sc. 1, pp. 15 sg.; «RE ENRICO Debbo io anzitutto di quella calamità darvi novella, | che alla terra tedesca così spesso venne d'oriente? | Nella marca più lontana voi faceste donna e fanciullo pregare: | Signore Iddio, guardaci dal furore degli Ungari! | [...] Ora è giunto il tempo di salvaguardare l'onore dell'impero; | ad oriente o ad occidente, la causa valga per tutti! | Quel che si chiama terra tedesca, levi schiere a battaglia; | allora per certo nessuno più insulterà l'Impero tedesco! | I SASSONI E I TURINGI (*battendo sugli scudi*) Avanti! Con l'aiuto di Dio, per l'onore dell'impero tedesco!»).

non posso mica battere il nemico, | perciò dalle vostre schiere vorrei arruolare dei guerrieri, | veri cavalieri che per me muoiano con godimento, | devo *partout* battere il nemico, | qui si tratta di menar botte o prenderle. | CORO Giusto Hans, ma rifletti un po', | il nemico non ci ha fatto niente).

Nella prosaica descrizione delle necessità guerresche spiccano l'uso di *bedräut*, forma anticheggiante e poetica per *bedrohen*, e soprattutto l'altisonante verso: «So rechte Ritter, die mit Wollust für mich sterben» («veri cavalieri che per me muoiano con godimento»), che pare risvegliare il coro dal giubilo fisso e stereotipato e provocare la loro reazione difensiva.

Il tratto principale, nel *Lohengrin* molto più che nell'altra parodia wagneriana, è lo stravolgimento del registro di partenza che trascina con sé tutto, rime, giochi di parole, immagini e modi di dire, ma soprattutto svuota storia e personaggi di qualsiasi afflato mistico, eroico o in qualsiasi modo elevato.

GAUGRAF [...] (*Zu Ritter Mordigall*)

Gib Antwort, Ritter Mordigall, bedenke gut sie,

Sag an, wo ist Dein Mündel hin, der Prinz Pafnuzi?

GERTRUDE (*Leise zu Mordigall*)

Sag' nichts darauf, als «Waaß ma's denn?».

MORDIGALL O, hoher Mark- und Gagraf - waaß ma's denn?

GAUGRAF UND CHOR Habt ihr's gehört? er sagte «Waaß ma's denn?»

(NESTROY 2001, p. 8).

(CONTE (*al cavaliere Mordigall*) Dacci la tua risposta, cavalier Mordigall, pensala bene, | dicci, dov'è il tuo pupillo, il principe Pafnuzi? | GERTRUDE (*sotto voce a Mordigall*) Non dir niente, se non «cosa ne so io?»). | MORDIGALL Oh, grande margravio e conte, che cosa ne so io? | CONTE E CORO Avete udito? Ha detto «Che cosa ne so io?»).

Se l'immagine eroica traballa, la retorica dell'amore sublime fra anime nobili crolla miseramente nello scambio di battute fra la coppia, finalmente sola nei suoi appartamenti dopo le nozze. La scena è strettamente modulata sul testo wagneriano e fa precedere la fatale discussione da un duetto d'amore dal quale l'armamentario romantico esce piuttosto malconco:

ELSA Wir sind, seit wir uns dutzen,

Zum ersten Mal allein.

LOHENGRIN Die Vorhäng sind beym Putzen,

Drum scheint der Mond herein.

ELSA Ich lieb' den Mond mehr als die Sonne,
 Man brennt sich ab im Sonnestrahl
 LOHENGRIN 's Hat in Bezug auf Liebeswonne
 Der Mond den Vorzug allemahl
 (NESTROY 2001, p. 24).

(ELSA Da quando ci diamo del tu, | è la prima volta che siamo soli. | LOHENGRIN Le tende sono a lavare, per questo la luna brilla fin dentro. | ELSA Io amo la luna più del sole | ai raggi del sole ci si scotta. | LOHENGRIN Per quanto riguarda le delizie dell'amore | la luna ha ognora la preferenza).

Arrivati al punto, l'eroe e la sposa si trasformano in una Coppietta litigiosa, dispostissimi entrambi a interpretare nel modo più offensivo le parole dell'altro.

ELSA So ein Liebesbund macht doch ka rechte Freud';
 Mich reizt nicht anonyme Seeligkeit.

[...]

ELSA *mit wachsender Entschlossenheit*

Wie heißt «Incognito» -? fort damit! weg!

LOHENGRIN *drohend*

Du, Du! ich sag Dir's -! *Sanft* schlag' Dir's aus'n Sinn!

ELSA *schmeichelnd* -

Du glaubst vielleicht, daß ich e Plauschmirl bin.

LOHENGRIN Es is nicht deßweg'n -

ELSA 's ist doch wichtig,

Zu wissen, wen man hat;

Der Zweifel, 's mit Dir nicht richtig',

Verfolgt mich früh und spät.

LOHENGRIN *beleidigt*

Erlaub Du mir - nein wirklich - 's kränkt mich tief,

Ich seh' Du hast von mir noch kein'n Begriff. -

Du glaubst vielleicht, daß mich der Luxus blend't?

Anpumpt! ich bin an's gute Leben g'wohnt.

Die Burg ist just nicht schlecht, doch reizt mich nicht dieß Prangen,

Auf Bodenkammerln wohnt ich nie, bin auch nie aufs's Bett gegangen.

Gute Kost ist mir nix Neu's, die brauch' ich nicht von Dir,

Von Supp'n Rindfleisch, Zuspeis und was drauf lebt' ich wohn niea

(NESTROY 2001, pp. 25-26).

(ELSA Una simile promessa d'amore non dà gioia; | non mi attira la beatitudine anonima. [...]) | ELSA (*con crescente decisione*) Che vuol dire «incognito»? | Basta, via con tutto ciò! | LOHENGRIN (*minaccioso*) | Ehi tu, attenta...! (*Dolcemente*) Toglitelo dalla testa! | ELSA (*sudante*) | Magari tu credi che io sia una chiacchierona. | LOHENGRIN Non è per questo... | ELSA Ma è importante | sapere chi si ha; | il dubbio che in te ci sia qualcosa che non va | prima o poi mi

perseguiterà. | LOHENGRIN (*offeso*) | Permetti – no, insomma... mi ferisce profondamente, | Vedo che non hai idea di chi sono io... | Credi forse che il lusso mi accechi? | Insomma! Sono abituato alla bella vita. | Il castello non è malaccio, ma non è quest'ostentazione ad attrarmi | non ho mai abitato nei sottotetti, e non son neppure mai stato senza fissa dimora. | Buon cibo non è una novità, non ho bisogno che me lo dia tu. | Brodo di carne e dessert e tutto il resto non mi mancano).

Non meglio ne esce l'immagine della corte, che viene ridotta a una massa di curiosi e pettegoli, quando Lohengrin, essendo ormai stata pronunciata la domanda fatale, annuncia la sua partenza:²⁰

LOHENGRIN Dann muß ich über Elsa mich beklagen schwer.

GAUGRAF *begütigend* Ehlicher Zwist gehört ja nicht hieher.

Am besten ist es, solche Sachen

Unter Vier Augen abzumachen.

LOHENGRIN Sie hat geschworen öffentlich,

Um Herkunft nie zu fragen mich;

Und dennoch that sie's; d'Straf' dafür

Is Scheidung, ich muß fort von ihr.

Zwar hab'ich mich nur ihr allein zu nennen,

Doch seh' ich alle euch vor Neugier brennen.

CHOR *mit altenweiberartiger Neugier, Lohengrin umringend.*

O, erzählt, ohne Säumniß,

Das große Geheimniß!

(NESTROY 2001, pp. 30-31).

(LOHENGRIN Per questo mi devo lamentare, e molto, di Elsa. | CONTE (*accomodante*) Non è questo il luogo per litigi di innamorati. | È meglio che simili cose | vengano discusse a quattrocchi. | LOHENGRIN Lei ha giurato pubblicamente | di non chiedere mai la mia origine; | eppure l'ha fatto; la punizione per ciò | è la separazione. Devo separarmi da lei | È vero che sono tenuto a rivelarmi a lei sola, | ma vedo che bruciate tutti dalla curiosità. | CORO (*con curiosità da vecchie pettegole circondando Lohengrin*) Oh racconta, senza indugio | il grande segreto!)

20. **Wagner:** «LOHENGRIN Zum andren aber sollt ihr Klagen hören, | denn aller Welt nun klag ich laut: | daß zum Verrat an mir sich ließ betören | das Weib, das Gott mir anvertraut! | KÖNIG Elsa! Wie mochte das geschehen? | Wie konntest so du dich vergehen? | [...] LOHENGRIN Nun hört, ob ich an Adel euch nicht gleich. | DER KÖNIG. ALLE MÄNNER UND FRAUEN | Welch Unerhörtes muß ich nun erfahren? | O, könnt' er die gezwung'ne Kunde sich ersparen!» (WAGNER 1980, atto III, sc. 3, pp. 60-61: «LOHENGRIN Ma un'altra accusa voi dovete udire | giacché alto ora io accuso al cospetto di tutti, | che a tradimento contro me s'è lasciata sedurre | la donna, che Dio m'aveva dato in sposa. | RE Elsa! Come potesti macchiarti di tal colpa? | [...] LOHENGRIN Udite, dunque, s'io sia vostro pari in nobiltà! | RE E TUTTI GLI UOMINI Qual cosa inaudita debbo io ora apprendere! | O potesse egli risparmiarsi la rivelazione forzata!»).

Il mistero viene svelato e la solenne descrizione wagneriana del monte Monsalvat, nel cui tempio è custodito il santo Gral, portato dagli angeli e annualmente visitato dalla colomba celeste, diviene come segue:

LOHENGRIN So höret denn,
 die G'schichte is schön.
Tritt feyerlich vor.
 Hoch steht ein Zauberschloß
 Auf einem Felsen
 Mitt'n in ein'n Feehain,
 Ganz ohne Gelsen.
 D'rinn ein Schatz heißt der «Gral»,
 Niemst wießwegen,
 Und der Gral allemahl
 Bring Glück und Seegen.
 «Gral» kommt von «Gralawant»²¹
 Und möglich is es,
 Daß'n einst wer g'stohlen hat,
 Man weiß nix G'wißes.
 's Stärkt den «Gral» wunderbar
 Ein Zaubergeyer,
 Der kommt g'flog'n alle Jahr',
 Folglichs auch heuer.
 Und beym «Gral», Tag und Nacht,
 Mit Hump'n und Zither,
 Halten per Putz nur Wacht
 Zwölf schöne Ritter.
 Einer davon bin ich,
 Jetzt Urlaubswand'rer,
 Um zu erholen mich,
 Dann geht ein And'rer.
Zu Elsa sich wendend
 Jetzt weißt Du, wer ich bin,
 [...].
 Schaffen S' ein andersmahl,
 's War m'r ein Vergnügen.
 [...]

GAUGRAF Ist's möglich!? Hör ich recht? Sie sin
 Der liebe, der gute, der brave Lohengrin?
 ALLE Der liebe, der gute, der brave Lohengrin?
 (NESTROY 2001, 31-32).

(LOHENGRIN Ascoltate allora, | la storia è bella. | *Avanza solennemente.* |
 Lassù sta un castello magico | su una rupe | nel mezzo di un boschetto incantato

21. Cioè «furto», da una incerta derivazione etimologica dal ceco (NESTROY 2001, p. 193).

| senza neppure una zanzara. | Là dentro c'è un tesoro che si chiama il Gral | nessuno sa perché | e il Gral ognora porta fortuna e benedizione. | Gral deriva da «gralawant» | ed è possibile | che un tempo qualcuno l'abbia rubato, | non si sa nulla di preciso. | Rende potente il Gral, meravigliosamente, | un avvoltoio fatato | che arriva in volo ogni sei mesi | e perciò anche questo. | E col Gral, notte e giorno, | con boccale e cetra, | fanno la guardia solo per bellezza | dodici bei cavalieri. | Uno di essi sono io, | ora in licenza | per riposarmi | poi toccherà ad un altro. | *Volgendosi a Elsa*. | Ora lo sai, chi io sono. | [...] | Alla prossima | è stato un piacere. | [...] CONTE È possibile? Ho sentito bene? Voi siete | il caro, buon, coraggioso Lohengrin? | TUTTI - Il caro, buon, coraggioso Lohengrin?)

A parte la trasformazione della colomba in un avvoltoio,²² la descrizione iniziale si incrina ben presto («Ganz ohne Gelsen»), per poi stridere nel sarcastico tentativo di spiegazione etimologica («'Gral' kommt von 'Gralawant'») e trasformare il cavaliere in un bravo borghese in viaggio di piacere. Dopo il breve *incipit* poetico-eroico, il linguaggio vira subito verso un tono da conversazione che il registro fortemente dialettale rafforza.

La «coloritura viennese» e soprattutto l'espressività popolare offrono qui una trama linguistica grazie a cui l'altisonante originale viene smontato proprio laddove più si concentrano i germi di quello che poi sfocerà nel culto del germanesimo. Manca qui, com'è ovvio, qualsiasi riferimento alla sfera religiosa e all'ambiguo confronto tra cristianesimo e paganesimo dell'originale che avrebbe messo in allarme la censura, ma lo svuotamento dei pilastri portanti di tale visione potrebbe essere stato sentito già come un pericolo e aver scatenato la reazione perplessa, «disturbata» (SCHMITDT-DENGLER 2001, p. 55) del pubblico.

La satira contro ogni espressione di idealismo e il suo realismo non programmatico e disvelatore esposero Nestroy alle critiche sia dei liberali che dei conservatori e gli procurarono l'accusa di essere «distruttivo» (NEUBER 1987, p. 113).

22. Il Lohengrin nestroyano arriva in scena in un carro trainato non da un cigno, ma da una pecora. Il famoso ringraziamento di Lohengrin «Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!» (WAGNER 1980, atto I, sc. 3, p. 24: «Siano grazie a te, mio caro cigno») diventa: «Nun sey bedankt, mein gutes Schaf, | Kehr' wieder heim zum Zauberschlaf, | Sey fein geduldig, lieb und brav, | Wie ich fürwahr kein Schaf noch traf; | Leb wohl, leb wohl, mein gutes Schaf!» (NESTROY 2001, p. 11: «Tante grazie, mia buona pecora, | torna a casa, al sonno fatato, | sii paziente, buona e brava | come nessun'altra pecora che io abbia incontrata. Addio, addio, mia buona pecora»).

BIBLIOGRAFIA

- BRILL 1967 = S. BRILL, *Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werk Johann Nestroys*, Nürnberg, Hans Carl, 1967.
- HAIDER-PREGLER 1980 = H. HAIDER-PREGLER, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien, München, 1980.
- HEIN 1990 = J. HEIN, *Johann Nestroy*, Stuttgart, Metzler, 1990.
- HEIN 1997 = J. HEIN, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- HEIN 2000a = J. HEIN, *Exkurs zur Parodie auf dem Vorstadttheater*, in J. NESTROY, *Der gefühlvolle Kerkermeister, Nagerl und Handschuh*, hrsg. J. Hein, W.E. Yates, Wien, Deuticke, 2000, pp. 311-315.
- HEIN 2000b = J. HEIN, *Johann Nestroy und die Parodie im Wiener Volkstheater: Tradition und Modernität*, in Nestroy. *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Wien, Österreichischen Theatermuseum, 2000, pp. 27-40.
- HEIN 2010 = J. HEIN, *Knieriem – Valentin – Nante oder Metamorphosen des Humors*, in U. TANZER (hrsg.), *Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption*, Wien, Lehner, 2010, pp. 62-85.
- HUNGER 1999 = H. HUNGER, *Das Denken am Leitseil der Sprache*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999.
- HÜTTNER 2000 = J. HÜTTNER, *Johann Nestroy: Zensur und Possentöchter*, in Nestroy. *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Wien, Österreichischen Theatermuseum, 2000, pp. 11-26.
- KRAUS 1912 = K. KRAUS, *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage*, «Die Fackel», n. 349/350, 13. Mai 1912, pp. 1-23.
- NESTROY 2000 = J. NESTROY, *Stücke. Tannhäuser*, hrsg. P. Branscombe, in J. NESTROY, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. J. Hein et al., vol. 36, Wien, Deuticke, 2000.
- NESTROY 2001 = J. NESTROY, *Stücke. Lohengrin. Zeitvertrieb*, hrsg. P. Branscombe, in J. NESTROY, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. J. Hein et al., vol. 37, Wien, Deuticke, 2001.
- NEUBER 1987 = W. NEUBER, *Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1987.
- ROVAGNATI 2002 = G. ROVAGNATI (a cura di), *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, Milano, CUEM, 2002.
- SCHMIDT-DENGLER 2001 = W. SCHMIDT-DENGLER, *Nestroy. die Launen des Glückes*, Wien, Zsolnay, 2001.
- SCHNEIDER 1996 = A. SCHNEIDER, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagners Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Anif-Salzburg, Müller-Speser, 1996.
- STIEG 1996 = G. STIEG, *Nestroy Wagner-Parodien*, in W. SCHMIDT-DENGLER ET AL. (hrsg.), *Komik in der österreichischen Literatur*, Berlin, Schmidt, 1996, pp. 135-144.
- STIEGLITZ 1974 = O. STIEGLITZ, *Syntaktische Untersuchung der Sprache Johann*

- Nestroys am Beispiel seiner Zauberposse Der böse Geist Lumpazivagabundus*, Wien, Verbund der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1974.
- WAGNER 1980 = R. WAGNER, *Lohengrin*, hrsg. M. von Soden, Frankfurt, Insel, 1980.
- YATES 2001a = W.E. YATES (hrsg.), *Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches*, Wien, WUV-Univ.-Verlag, 2001.
- YATES 2001b = W.E. YATES, «*Ich will hiemit gar nicht gesagt haben, daß Herr N. entlehnt...*». Zu Nestroy Einfällen und Refrains, in W.E. YATES (hrsg.), *Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches*, Wien, WUV-Univ.-Verlag, 2001, pp. 13-33.

Riscritture dolomitiche

Trasposizioni intersemiotiche del *Laurin* alto-tedesco medio

ALESSANDRO ZIRONI

The essay intends to analyse the intersemiotic rewritings of one of the best known romances of Middle High German literature: «Laurin». Laurin, king of the dwarves who lived in an underground reign in the Dolomites, was attacked by Dietrich of Bern and his warriors who destroyed his fabulous garden of roses. During the German Romanticism, attention was paid to stress the Alpine origin and location of the story in order to highlight an Austrian-German cultural identity into which also Laurin was included and transformed in a prince of Tyrol. In the Bismarck age the scenario changed completely: Laurin is figured as the enemy of the Germanic unity and culture, and therefore he must be struggled and defeated. The study is concluded by some reflections on the political use of Laurin in South-Tyrol during the 20th century and his final transposition as a touristic icon of the Alps.

1 LAURIN, DAL MEDIOEVO AL CINEMA

Dodici minuti. Brevissima è la durata dell'unica trasposizione cinematografica delle vicende di uno dei personaggi folclorico-leggendari più celebri delle Alpi: Laurin. È stato il regista e attore altoatesino (Luis) Alois Franz Trenker (1892-1990), uno dei pionieri della cinematografia alpina sia in Italia che in Germania, a dedicare alla vicenda di Laurin un breve cortometraggio, *Aus König Laurins Rosengarten* (Germania, 1951), forse concepito come riappropriazione culturale dopo che, durante il ventennio fascista, Trenker aveva patito notevoli difficoltà lavorative, sia in Italia che in Germania, a causa della sua appartenenza a un territorio, l'Alto Adige, luogo di confine linguistico e culturale (BONETTO 2006, p. 105). Non è merito del caso che Trenker abbia scelto *Laurin*. Il regista è originario di Ortisei, in val Gardena, valle abitata dai ladini, e alcuni racconti relativi a Laurin rinviano, a tratti, alla trasmissione orale della cultura ladina, tuttavia quel bagaglio leggendario e narrativo è stato spesso utilizzato e manipolato per

fini ben diversi da quelli che sono il mero piacere dell'intrattenimento letterario.

Questo contributo vuole proprio addentrarsi nei meandri della ricezione moderna della narrazione medievale di *Laurin* la quale giunse alle pagine manoscritte, in diverse versioni, a partire dal XIII secolo (HEINZLE 1999, pp. 145-154; COMETTA 1981, pp. 7-13). Si cercherà di cogliere le ragioni di una riproposizione – che è allo stesso tempo riscrittura – di una narrazione medievale, tanto più che per le riscritture del *Laurin* ci si è affidati a diverse forme comunicative, che spaziano dalla drammaturgia, anche musicale, al balletto, alle arti figurative. Si può dunque a pieno titolo parlare di una trasmissione intersemiotica; a questo studio il compito di vagliare se – come talvolta accade – la trasposizione è sinonimo di popolarizzazione o, addirittura, banalizzazione, o piuttosto essa permetta di illustrare come le diverse forme espressive celino comunicazioni più sottili e, talvolta, perturbanti.

2 LAURIN: L'IPOTESTO

Non è qui il caso di soffermarsi dettagliatamente sulle diverse versioni del *Laurin* che, fra loro, differiscono in aspetti non particolarmente essenziali nell'ottica della riscrittura. Ne darò quindi gli elementi narrativi fondamentali, utili alla discussione delle riscritture successive.

La vicenda si svolge in un luogo non meglio determinato delle Alpi, molto probabilmente in area dolomitica, dato che Teoderico, il leggendario re dei Goti, si muove dalla sua residenza veronese per raggiungere le foreste tirolesi. Qui egli vede uno stupendo giardino di rose cinto da un nastro di seta. Il suo compagno Witege distrugge il giardino. Giunge dunque il nano Laurin, proprietario del roseto, il quale, irato, chiede pegno per il danno subito. Segue una serie di combattimenti che porteranno alla sconfitta di Laurin, il quale chiede mercé a Dietleib di Stiria, altro compagno d'armi di Teoderico, del quale fece prigioniera la sorella Cunilde (Similde in alcune versioni) molti anni prima. Laurin ha fatto di Cunilde la regina del suo favoloso regno sotterraneo, e invita i guerrieri a seguirlo, al fine di dividere con lui i suoi tesori. L'accoglienza è magnifica, ma Laurin, con l'inganno, fa prigionieri Teoderico e i suoi fino a che Cunilde non riuscirà a liberare il fratello Dietleib e, questi, gli altri suoi compagni. Segue un'ulteriore serie di scontri fra Laurin e i suoi nani contro Teoderico e i suoi uomini da cui gli abitanti della montagna usciranno sconfitti: Laurin è portato a Verona, alla corte di Teoderico, ove sarà poi trattato alla stregua di un buffone di corte.

La trama, volutamente sintetica, lascia tuttavia individuare i punti nodali della narrazione:

- l'avventura nel mondo sconosciuto e selvatico rappresentato dalle montagne dolomitiche e dai suoi boschi, aspetto questo ricorrente in un largo numero di narrazioni che hanno al proprio centro le avventure favolose di Teoderico (*Goldemar, Eckenlied, Sigenot, Virginal*) (ZINK 1950; WISNIEWSKI 1986; HEINZLE 1999);
- la presenza di una fanciulla rapita da un essere sovrannaturale, in questo caso un nano, che governa un regno sotterraneo;
- un favoloso regno sotterraneo occultato alla vista degli uomini in cui sono custoditi immensi tesori;
- una serie di scontri e duelli dai quali i guerrieri umani escono sempre vincitori;
- il ritorno alla vita civile rappresentata dalla corte di Verona.

3 LE PRIME RICEZIONI OTTOCENTESCHE

Questi sono gli elementi che si ritrovano, pressoché costanti, in tutte le varie forme di riscrittura che la vicenda medievale trova nel corso dell'Ottocento e del secolo successivo. Come è accaduto per la maggior parte dei testi tedeschi medievali, è soltanto grazie alla riscoperta romantica del proprio passato letterario che la cultura tedesca si impadronisce nuovamente delle vicende di Laurin, dapprima con la riscoperta scientifica, che passa attraverso le edizioni critiche dei diversi poemi che hanno al proprio centro la figura leggendaria di Teoderico e, a seguire, edizioni delle diverse versioni legate alle vicende del re nano.

La prima edizione critica di *Laurin* risale al 1866 (JÄNICKE 1866), ma era stata preceduta da alcune traduzioni tratte ora da una, ora da un'altra versione; fra queste va sicuramente menzionata quella di Ignaz Vincenz Zingerle (ZINGERLE 1850), nella quale, già dal titolo dell'opera, *König Laurin oder der Rosengarten in Tirol*, viene sostenuta l'appartenenza del racconto a una locale tradizione alpina, sottolineando allo stesso tempo che il testo poetico «gehört zu jener Klasse alter Dichtungen, die auf ganz deutschem Boden entsprossen ein Gemeingut des deutschen Volkes wurden» («appartiene a quel gruppo di antichi poemi che si diffusero su tutto il territorio tedesco e che divennero patrimonio comune del popolo tedesco», ZINGERLE 1850, p. IX).

La ricezione ottocentesca del *Laurin*, al di là degli interessi più meramente filologici e di recupero letterario, pare particolarmente interessata all'ubicazione delle vicende piuttosto che a una riproposizione fedele

della tradizione medievale. Come si vedrà, nella maggior parte dei casi, con una significativa eccezione, il recupero e la riutilizzazione di *Laurin* resteranno strettamente connessi al paesaggio dolomitico che, talvolta, è utilizzato come mero fondale, altre volte diviene elemento essenziale alla narrazione.

4 OTTO ROQUETTE: «DER ROSENGARTEN»

La ripresa più antica del *Laurin* (se si fa eccezione per gli affreschi del castello venostano di **Lichtenberg, ora conservati presso il Ferdinandeum di Innsbruck**, che vanno incardinati, seppur in forma epigonale, nella tradizione medievale) (SCHLOSSER 1916), si ritrova nel dramma *Der Rosengarten* di **Otto Roquette (1824-1896), scrittore e storico della letteratura di famiglia di origine ugonotta trapiantata in Germania** (FRÄNKEL 1907; PERKOW 1997). Egli fu particolarmente apprezzato dai suoi contemporanei per un suo *epos* in versi del 1851, *Waldmeisters Brautfahrt*, il quale fu immediatamente seguito, nel 1852, da un *Liederbuch* che rappresentò uno dei libri di maggior successo del suo tempo. Roquette visse a partire dal 1869 a **Darmstadt, ove insegnò letteratura e lingua tedesca nel locale politecnico**. Inserito nel contesto culturale provinciale in cui viveva, fu critico teatrale per la «Darmstädter Zeitung» e da questa attività derivò il suo interesse per la drammaturgia. Giustamente Ladislao Mittner riconduce Roquette nell'alveo della *Rheinische Romantik* (MITTNER 1978, p. 592) che si sviluppò attorno alla metà del XIX secolo, subito dopo i moti del '48, contraddistinta da una stucchevole descrizione della natura in cui l'uomo appaga i propri sentimenti in un contesto oleografico in cui gli uccellini cinguettano, i ruscelli scorrono, i tramonti si tingono di porpora e la società è una struttura pacifica e armonica. Si tratta di una produzione letteraria in cui gli accenti conservatori sono evidenti (GOLTSCHNIGG 1985, p. 55), in netto contrasto con le spinte innovatrici che la società tedesca stava maturando dalle sollevazioni del 1848. In questo quadro ideologico si incardina anche la favola drammatica (*Dramatisches Märchen*) *Der Rosengarten* (ROQUETTE 1874).

Il testo teatrale di Roquette si può a ben diritto inserire nelle scelte narrative della *Rheinische Romantik*. La vicenda non è temporalmente definita ma è ben intuibile che ci si trovi nel Medioevo. Dalla tradizione alto-tedesca media del *Laurin* vengono accolti alcuni aspetti, soprattutto quelli legati alla collocazione paesaggistica, mentre risultano sensibilmente modificati gli accadimenti, i ruoli e i personaggi. Le annotazioni di scena descrivono un luogo alpino, con cime innevate, ghiacciai, insomma, come lo stesso Roquette scrive, una *Hochalpenlandschaft* (un

paesaggio delle cime alpine) (ROQUETTE 1874, p. 3), riconducibile, da riferimenti successivi interni al dramma, alla regione del Tirolo. Così come per la collocazione alpina della vicenda, Roquette resta fedele al testo medievale per quanto riguarda il tema del rapimento della fanciulla, che qui ha però nome Sigune, da parte di Laurin. Sigune è sorella dei principi di Stiria, regione austriaca che a più riprese entra nelle riscritture laurinarie. Sigune è rinchiusa nel castello del Rosengarten, rappresentato sulla scena del secondo atto come «groß und phantastisch» (ROQUETTE 1874, p. 25). Il monologo di Sigune, in apertura del secondo atto, intriso di *Heimweh*, rivela il nervo lirico-naturalistico di Roquette:

Genug, ihr müden Augen! Nur geblendet
 Vom ewigen Schnee, den keine Sonne schmilzt,
 Kehrt jeder Blick zurück, und sucht sich Ruh'
 Und Ladung in den Schatten grüner Dämmerung.
 Ihr Eisesmauern stehet schroff und zackig
 Als kalte Wächter dort, der Sehnsucht spottend!
 Ob wohl des Falken Flug euch überfliegt?
 Ob wohl ein wilder Schwan mit breiten Schwingen
 Den blauen Aether über euch durchmißt?

(ROQUETTE 1874, p. 25).

(Basta, occhi miei stanchi! Abbacinati | dalla neve eterna, che il sole non scioglie. | Ogni sguardo mi ritorna, e cerca pace, | abbraccio nelle ombre di un verde tramonto. | Voi, muri di ghiaccio, ripidi e dentellati | quali fredde guardie deridete il mio anelare. | Perché il falco vi scavalca in volo? | Perché un cigno selvatico con ampia virata | misura l'azzurro etere sopra di voi?)

La prigionia di Sigune è allietata dal roseto che circonda il castello, che un pastore scopre casualmente addentrandosi in quel luogo remoto: «So klomm ich Tage lang. Da häng' ich einst | An steilem Fels, tief unter mir der Abgrund, | Und links die Felswand, himmelhoch und pfadlos» («Così mi inoltrai per tutto il giorno. Poi mi trovai | a strapiombo su un dirupo il cui orrido era assai profondo, | a sinistra la parete di roccia, verso il cielo e senza sentiero», ROQUETTE 1874, p. 14). Egli riesce a portare i fratelli della rapita al castello del Rosengarten. Qui si trova Laurin, che non viene tuttavia descritto come un nano, il quale dona un anello magico alla fanciulla affinché possa con esso ottenere ciò che vuole. Verremo a sapere da Laurin stesso che egli è figlio di un principe cacciatore e di una donna dei boschi (ovviamente dotata di poteri magici in connessione con gli elementi della Natura). Il Rosengarten è stato creato da Laurin, per mezzo dell'anello, al fine di far innamorare di sé la bella Sigune. Non possiamo trattenerci oltre nella storia. Roquette ripro-

pone altri elementi propri della narrazione medievale: l'accoglienza dei parenti di Sigune presso il Rosengarten ove si tiene un gran banchetto, il tradimento (questa volta messo in atto dagli ospiti), il loro imprigionamento. A questo punto, però, Sigune, nuovamente invitata da Laurin a possedere l'anello fatato, lo dona ella stessa a un suo servo affinché liberi i prigionieri, mentre lei torna, oramai innamorata, fra le braccia di Laurin. Tutti si ridestano come da un sogno, il Rosengarten è scomparso, e si trovano invece alle nozze del principe del Tirolo che, ovviamente, è Laurin, e Sigune la sua sposa. L'atmosfera onirica del finale è giusta chiusa alla rappresentazione irrealistica del paesaggio alpino, colto nella sua immaginaria impenetrabilità ove si cela l'elemento magico e favoloso. La vita umana si svolge invece altrove, lontano dai boschi e dai dirupi, nei castelli merlati e nelle roccaforti. Non sfugga il matrimonio tra la casa di Stiria e Tirolo, quasi a sancire il dominio austriaco sulle Alpi. Va peraltro ricordato come le raccolte di leggende dolomitiche che cominciano a circolare intorno alla metà del XIX secolo pongono il giardino delle rose nella bassa val Venosta, nella località Tirolo (ALPENBURG 1857, p. 127; ZINGERLE 1859, p. 66; ZIPS 1971, pp. 21-29). Nel testo di Roquette, in verità, non si fa menzione di un luogo nominato Tirolo, bensì di Adlerburg, toponimo non presente sul territorio altoatesino e, comunque, di formazione assolutamente recente come ricorda Carlo Battisti (BATTISTI 1940, p. 34). La costruzione toponimica Adlerburg lascia quindi sorgere il sospetto di una ricercata corrispondenza simbolica (l'aquila, *Adler*) con l'area culturale asburgico-austriaca, a cui Laurin stesso apparterebbe. Laurin, in effetti, l'abitante dei monti tirolesi, che nasce da una creatura fatata dei boschi, non è un nano, ma un principe-cacciatore, ovvero sia rappresentante della nobiltà alpina. Egli, dunque, non è un nemico, un simbolo di una diversità etnica e culturale. Il connubio con la natura, ricercato dalle narrazioni tardo-romantiche di cui Roquette è fra i rappresentanti più amati dal pubblico di quegli anni, non può permettersi di rispettare i dettami della tradizione medievale che voleva Laurin e il suo regno confinati in luoghi dell'alterità, del magico. Infine, mentre nei testi alto-tedeschi medi il re dei nani viene alla fine ridotto a una sorta di buffone di corte, qui Laurin è principe del Tirolo, tenitore del potere e dell'armonia che governa sui monti. Per tale ragione non è necessaria l'esistenza del Rosengarten che si dissolve come i sogni, perché è egli stesso che governerà, insieme a Sigune, sui luoghi dell'incanto. Forse non è così innocua l'operazione di Roquette, la cui poetica travalicherebbe in questo caso quell'apolitico sentimento della natura in cui è stato forse troppo velocemente incardinato (FRÄNCKEL 1907, p. 472) per colorarsi invece di nette tinte conservatrici.

5 «LAURIN»: UN BALLETO

Se Roquette ambienta le vicende di Laurin nell'area venostana delle cime alpine, trova invece un'ambientazione pienamente dolomitica la collocazione della storia del re dei nani nel balletto *Laurin* (TAUBERT 1895), testo di scena di Emil Taubert, coreografia di Emil Graeb e musica di Moritz Moszkowski. Già Zingerle ricordava come molte delle narrazioni popolari intorno a Laurin ubicavano il Rosengarten sullo Sciliar, perché intorno e sotto di esso si elevano i Denti di Terrarossa, talvolta grigio-bianchi, talvolta coperti di neve, che, al tramonto, alla luce dei raggi solari, mutano il loro colore in rosa (ZINGERLE 1857, p. 126; WEBER 1849, p. 398; ZIPS 1971, p. 19). È proprio il massiccio dello Sciliar che domina la scena del balletto:

Im Hintergrunde und an den Seiten die Dolomitenfelsen der Tyroler Alpen. (Gegend Bozen. Der hohe Schlern). Eine goldene Pforte bezeichnet an dem mittleren Berge des Prospectes den Eingang zu Laurin's unterirdischen Palast. Vor den Bergen der fabelhafte Rosengarten Laurin's (TAUBERT 1895, p. 44).

(Sullo sfondo sui lati le cime dolomitiche delle Alpi tirolesi (dintorni di Bolzano. L'alto Sciliar). Una porta dorata indica, nel monte di mezzo, il prospetto dell'ingresso al palazzo sotterraneo di Laurin. Dinnanzi ai monti il favoloso giardino di rose di Laurin).

La storia ripercorre da vicino la tradizione alto-tedesca media, con la sola, significativa variante della morte di Laurin sommerso dai ghiacci (TAUBERT 1895, p. 131). Il librettista del balletto, Emil Taubert (1844-1895) consigliere (*Intendanturrath*) del *Königliches Schauspiel* di Berlino, aveva al suo attivo la redazione di libretti d'opera. Uomo dell'apparato culturale ufficiale della capitale prussiana, concluse la sua vita nell'anno stesso in cui scrisse *Laurin*. Altrettanto legato agli ambienti berlinesi che contavano nel panorama artistico era il compositore, Moritz Moszkowski, all'epoca rinomatissimo pianista che suonò anche con Franz Liszt (KOLB 2004, p. 541). Attivo come insegnante all'*Akademie der Tonkunst* di Berlino dal 1871, abbandonerà poi le sale da concerto a seguito di una malattia nervosa. Dagli anni ottanta si dedicò alla composizione, fra cui il balletto sulle vicende di Laurin. La fama dei due collaboratori, Taubert e Moszkowski, fece mettere in scena il balletto nella prestigiosa stagione 1895-1896 dell'*Opernhaus* di Berlino, ma nonostante la stima dei due artisti il lavoro fu un fiasco, salvato in parte dalla prima ballerina, Era D'Ell, che infiammò il pubblico con una *valse coquette* in cui la danzatrice, che interpreta Similde, è costretta a ballare insieme agli elfi nel regno sotterraneo di Laurin (TAUBERT 1895, pp. 52-58). Il

giudizio dei critici fu però impietoso: basti qui ricordare l'opinione di Eugenio Pirani che inviava da Berlino la sua corrispondenza alla «Gazzetta Musicale di Milano»: «All'Opernhaus ci furono presentate alcune poche novità [...] un ballo di Moszkowsky, *Laurin* che vorrebbe trasportarci fra le meraviglie del mondo sotterraneo dei [sic!] gnomi, fiascheggiò per la mancanza di senso comune nel libretto e la deficienza di originalità nella musica» (PIRANI 1896, p. 257). Più indulgente il recensore anonimo del «New York Times», che ricordava la prima esecuzione della musica del balletto presso la Harlem Opera House di New York il 13 febbraio 1896:

It is filled with the charming dance movements of the composer, and which have placed him in the foreground of the present circle of German composers. The «Introduction» and «Dance of the Rose Elves» sparkle with melody. The «March of the Dwarfs» is thoroughly characteristic and the «Sarabande and Double» is a dainty bit of antique tone painting («New York Times» 1896).

([Il balletto] è pieno di affascinanti movimenti di danza del compositore, che lo collocano in una posizione preminente fra gli attuali compositori tedeschi. L'«Introduzione» e la «Danza degli elfi rosa» sfavillano per la loro melodia. La «Marcia dei nani» è assolutamente caratteristica e la «Sarabanda e Double» è un delicato accenno di antichi toni pittorici).

6 ALCUNI QUADRI SUL LAGO DI FIÈ ALLO SCILIAR

Parimenti fedele alla narrazione medievale è il ciclo pittorico di Ignaz Stolz der Ältere (1840-1907), sei quadri ad olio oggi conservati presso il rifugio Völser Weiler sulle sponde del lago di Fiè allo Sciliar. Le sei tele rappresentano 1) il rapimento di Similde, 2) la liberazione di Similde, 3) Laurin sfida a duello Teoderico, 4) cattura di Laurin, 5) Ildebrando e Dietleib uccidono i nani, 6) Laurin pietrificato sul monte Cavone. Le scene sono state ben commentate da Helmut Stampfer (STAMPFER 1979a, pp. 538-541) e non vi è qui la necessità di entrare in dettagli, salvo ricordare l'ultimo quadro del ciclo, *Laurin pietrificato sul monte Cavone*, cima a nord dell'abitato di Tires e posta di fronte al massiccio del Catinaccio. Stampfer rammenta una tradizione locale la quale vuole che la conformazione del monte Cavone corrisponda a Laurin, del quale si individuebbero le gambe ripiegate e la testa incoronata, mentre guarda il suo regno perduto sul Catinaccio. Poiché dal lago di Fiè è visibile il monte Cavone, è dunque assai probabile che Ignaz Stolz der Ältere, pittore locale nato a Termeno e con bottega a Bolzano, abbia facilmente aderito a una richiesta della committenza o abbia egli stesso introdotto l'elemento leggendario diffuso nell'area della figura pietrificata di Laurin

(STAMPFER 1979a, p. 540). L'immaginario che esce dall'opera pittorica di Stolz è ancora profondamente romantico nella rappresentazione del paesaggio dolomitico: grandi alberi, nubi, fonti, laghetti sono al centro delle sue raffigurazioni (GARBER 1926, p. 5) e pare raccogliere a pieno la tradizione che partiva da Zingerle il quale, per primo, aveva congiunto la storia di Laurin con il Catinaccio (ZINGERLE 1850, p. xxii). In questo idillico paesaggio si insinua, tuttavia, una valutazione del ruolo dei diversi personaggi, giacché appare evidente la simpatia per Teoderico e il suo seguito mentre Laurin è iconograficamente rappresentato in maniera ben più negativa.

7 ERNST VON WILDENBRUCH E IL PERTURBANTE «LAURIN»

La posizione ideologica nella contrapposizione tra guerrieri goti e Laurin che, nella pittura romantica altoatesina di Stolz, rimane ancora embrionale, trova invece una drammatica e perturbante realizzazione nella tragedia *König Laurin* di Ernst von Wildenbruch, andata in scena al Königliches Schauspielhaus di Berlino la sera dell'11 febbraio 1902. Wildenbruch è anch'egli, come Roquette, autore in larga parte entrato nell'oblio, come testimoniano le impietose parole di Mittner: «Chi si ricorda oggi della fama di quel tronfio retore e mediocrissimo teatrante che fu Ernst von Wildenbruch (1845-1909), proclamato ufficialmente lo "Schiller del secondo Reich", cioè della Germania prussianizzata?» (MITTNER 1978, pp. 718-719). Wildenbruch era stato per i suoi contemporanei il drammaturgo della nuova Germania unita, l'autore di drammi storici che, come commenta un critico dei suoi tempi, rappresentavano la maniera per onorare in forma patriottica il «*jüngerer deutsches Heludentum*» («giovane eroismo tedesco», STÖCKHARDT 1902, p. 243).

Wildenbruch comincia a lavorare al *König Laurin* nella primavera del 1899. Tre anni dopo leggerà a un ristretto gruppo di persone i primi tre atti della tragedia riscuotendo commenti entusiastici, tra i quali quello di Bernhard Suphan, conservatore dell'archivio di Schiller e Goethe a Weimar nonché editore delle opere di Herder (LITZMANN 1916, p. 243). Un commento per noi interessante giunse a Wildenbruch dall'amico Willfred Spinner, un militare che esaltò la forza titanica dell'opera che metteva in scena le fratture tra le razze e i popoli (LITZMANN 1916, p. 246). La prima rappresentazione a Berlino raccolse un clamoroso e fragoroso successo soprattutto presso i giovani studenti universitari (ENGEL 1902, p. 2; STÜMCKE 1903, p. 211). Qualcuno addirittura rammentò che Wildenbruch continuava ad essere il poeta della gioventù (DÜSEL 1902, p. i). Lo stesso Wildenbruch si sentirà investito di questo ruolo

quasi sacrale tanto da scrivere a Willfred Spinner, subito dopo la prima, di sperare che la sua tragedia potesse aiutare il rifiorire una nuova gioventù tedesca (LITZMANN 1916, p. 247). Probabile fonte di ispirazione per il suo testo teatrale Wildenbruch dovette trovarla in un piccolo librettino anonimo, che si conserva nel suo archivio (ANONIMO 1867). Il breve testo (otto pagine in tutto) racconta in prosa la storia di Laurin, collocandola ovviamente nella val Venosta, dato che l'opuscolo venne pubblicato a Merano. In esso particolare enfasi e ammirazione è riservata alla figura di Teoderico da Verona, che, ad esempio, da perfetto cavaliere, non danneggerà il roseto, scelta che anche Wildenbruch adotterà per il suo testo. La tragedia, tuttavia, non è una messa in scena delle vicende raccontate dalle diverse versioni medievali o dagli *Heldenbücher* della storia di Laurin e Teoderico. Il testo del drammaturgo tratta invece della fine degli Ostrogoti, in particolare della morte di Amalasunta la quale, a differenza dalla tradizione storica, non muore però assassinata sul lago di Bolsena, ma a Bisanzio, dopo che Giustiniano, alla quale ella stessa si era promessa sposa, le preferisce l'ammaliatrice Teodora: Amalasunta, non potendo sopravvivere all'affronto e cosciente che la sua fine sarebbe comunque stata imminente, si fa uccidere dal nobile goto Amalarico, di lei innamorato che, dopo aver tolto la vita all'amata, si suicida. Vien da sé la spontanea domanda: cosa c'entra Laurin con le vicende di Amalasunta e Giustiniano? Tutto si chiarisce già nel primo dei cinque, lunghissimi atti della tragedia (la prima, sappiamo, durò dalle ore 19,30 alle 24). Amalarico, che possiede doti profetiche, racconta la storia di Laurin, così come la conosciamo tramandata dal Medioevo. Il goto aggiunge però elementi di particolare rilevanza:

Laurin è un nano nero, che proviene addirittura dall'Africa dove, al di là dei deserti, vivono all'interno di grotte uomini primordiali (*uralte Männer*) (WILDENBRUCH 1902, p. 40);

Proprio perché nero vuole rapire uomini e donne bianchi e biondi (p. 40);

Laurin non è morto, dato che è immortale per mezzo delle sue capacità magiche. Egli è morto già centinaia di volte ma ancora vive (p. 41);

L'imperatore romano d'Oriente Giustiniano altri non è che Laurin (p. 41).

Secondo Litzmann, la spinta alla scrittura del *König Laurin* sarebbe stata provocata dalla ripresa degli studi, al volgere del XIX secolo, intorno a personaggi delle grandi migrazioni germaniche che, a loro volta, troverebbero paralleli con la giovane fondazione dello stato tedesco dopo la morte di Guglielmo I grazie all'opera di Bismarck (LITZMANN 1916, p. 254). A seguito della rivoluzione di Bismarck e alla costituzione

del Reich, la maggior parte degli scrittori contemporanei visse e percepì quel momento come un'esperienza sacrale. La nuova autodefinizione culturale che si formava al seguito della costituzione del nuovo stato tedesco guardava ad avvenimenti storici e a personaggi del passato come momenti fondanti (WAHL 2002, pp. 22-23). Da qui sorgerebbe la volontà di Wildenbruch, sulla spinta anche di opere come *Der Kampf um Rom* di Felix Dahn, di prendere in considerazione i Goti.

Nessun critico e recensore dubita un solo istante ad individuare, dietro i pallidi e biondi uomini perseguitati da Laurin, i rappresentanti della «razza» germanica. Alcuni, tuttavia, non sanno cogliere cosa voglia simbolicamente dichiarare Wildenbruch, e si immaginano possibili paralleli tra il nero Laurin e il clericalismo, senza tuttavia che il drammaturgo abbia saputo rendere palese il proprio messaggio (HART 1907, p. 262). Altri critici sono più avveduti, e si rendono conto che la libertà interpretativa dei fatti storici proposta da Wildenbruch **non è esente da una simbologia neo-patriottica** (ENGEL 1902, p. 2). A dirla con le parole del critico teatrale Willy Rath, tutte le rappresentazioni drammatiche che hanno a che fare con la cultura nazionale portano con sé una «*innere Notwendigkeit*» («una necessità interna», RATH 1902, p. 343). È lo stesso Rath a sospettare che l'autore di *König Laurin* veda in Laurin-Giustiniano il distruttore della germanicità e che ancora oggi, e in futuro, possa sussistere un pericolo nero (*schwarze Gefahr*) da parte del giudaismo o delle frange più oltranziste del cattolicesimo papalino (RATH 1902, p. 346). Anche Friedrich Düssel, dalle colonne della berlinese «*Deutsche Zeitung*», vede nel testo di Wildenbruch riferimenti alle contrapposizioni razziali (DÜSEL 1902, p. i). Ma è soprattutto alla penna di Paul Mahn, della «*Tägliche Rundschau*», che si debbono le parole più illuminate e, proprio per questo, più perturbanti. Egli colse appieno il senso dell'operazione di Wildenbruch, ovvero sia che il drammaturgo, attraverso la fine dei Goti, avesse voluto dimostrare come l'annientamento di una stirpe germanica rappresentasse, di fatto, la fine dell'intera «razza» germanica (MAHN 1902, p. 1064). Con parole quasi profetiche (le sue, molto più di quelle di Amalarico!), Mahn denuncia:

Die Milch- und Butter- oder Buttermilch-Goten [...] die vertrauenden Germanen, die ehrlichen, die großherzigen Recken werden von den scheußlichen, verräterischen Byzantiner übers Ohr gehauen. Wir sagen: Mit Recht, wenn sie solche Kindereien begehen, wie hier Amalasunta mit den Ihren. Oder es soll heißen: Seht, so geht es, wenn die Völker des Westens ihre heiligsten Güter nicht wahren, wenn Öl und Wasser sich einen wollen. (MAHN 1902, p. 1064)

(I Goti bianco-latte, burro-latte o bianco-panna [...] i fiduciosi Germani, gli onesti, magnanimi cavalieri sono abbindolati dai mostruosi e fedifraghi Bizantini.

Noi diciamo: giustamente, se essi compiono tali sciocchezze, come Amalasunta coi suoi. O si può anche dire: «Guarda che succede quando i popoli dell'ovest non preservano le loro più alte qualità, quando vogliono miscelare insieme olio ed acqua»).

L'attualizzazione delle vicende storiche dell'alto Medioevo, presentate dal drammaturgo come un messaggio per i tedeschi contemporanei, è considerata, dai critici vicini alle posizioni di Wildenbruch, uno degli scopi essenziali nella rappresentazione del dramma storico. L'anno 1902 cade poi durante la guerra dei Boeri nell'Africa del Sud. I curiosi accenni a una discendenza africana di Laurin-Giustiniano non sono dunque peregrini, ma debbono essere incanalati in un dibattito politico in cui i Boeri sono considerati, dalle spinte più conservatrici della Germania guglielmina, un piccolo popolo germanico che la brutalità del potere vuole debellare e schiacciare (LITZMANN 1916, p. 255). Lo stesso anno Wildenbruch compose una lirica, *Die Tragödie letzter Teil (Friede zwischen England und den Buren)* («La tragedia ultimo atto – Pace fra Inghilterra e i Boeri»), inneggiante alla sacrosanta esigenza di libertà dei Boeri, uniti ai tedeschi in un comune *Germanentum* (LITZMANN 1916, pp. 256-257). Quale fosse il clima politico che mosse la volontà drammaturgica di Wildenbruch credo possa essere definitivamente rivelato da un'altra sua poesia, *Du hast gestanden am Drachenfels* («Tu stavi alla roccia del drago»), pubblicata postuma dalla moglie (WILDENBRUCH 1915) ma trascritta anche da Litzmann (LITZMANN 1916, p. 388). Scritta su una cartolina inviata da Darmstadt il 29 luglio 1902 a Max Grube, Wildenbruch inneggia alla fine della notte in cui si trovava la Germania perché sarebbe giunto un nuovo Teoderico a riscattarla dai popoli stranieri di costumi bizantineggianti:

Wie sich knechtlich Theodahad
Hüllte in byzantinische Art
Und vom Anbeter fremden Volks
Zum Verräter am eigenen ward,

So umbuhlen schmeichelnd noch heut
Deutsche des Fremden Lächeln und Gunst
Schnöde verratend heimlichen Lands
Art und Sitte, Sprache und Kunst.

Aber die Nacht, die auf Deutschland liegt,
Birgt im Schooß einen Wunderstern:
Immer wieder geboren wird
Einmal in Deutschland ein Dietrich von Bern
(LITZMANN 1916, p. 388).

(Così come il nobile Teodato | si avviluppò in fogge bizantine | e da corteggiatore del popolo straniero | si fece traditore della sua propria gente, || altrettanto ammiccano lusingati ancor oggi | tedeschi allo straniero, sorridenti e benevoli, | vergognosamente tradendo la propria terra, | costumi, lingua ed arte. || Ma la notte che si stende sulla Germania | cela in grembo una stella meravigliosa: | ancora e sempre verrà al mondo | in Germania un Teoderico da Verona).

Se, dunque, secondo le parole di Wildenbruch recitate nel *König Laurin*, sempre rinasce il male rappresentato da Laurin, altrettanto eterno è lo spirito tedesco incarnato da Teoderico, che schiacciò e umiliò Laurin. Resta soltanto da chiedersi perché proprio Laurin viene assunto a simbolo dell'anti-germanesimo, dato che le vicende del nano avevano avuto, nelle Alpi, come si è visto, un'amplissima diffusione e rielaborazione, anche positiva. Per dare una risposta a questa domanda bisogna però abbandonare le scene berlinesi e tornare tra le valli dolomitiche.

8 LAURIN E LA QUESTIONE ALTOATESINA

Già a partire dall'anno 1867 era stata aperta la ferrovia che collegava Bolzano con il Brennero e i territori d'oltralpe. La connessione permise un rapido sviluppo turistico della regione, in particolare della città di Bolzano e dei suoi immediati dintorni. Nel 1905, per permettere ai turisti e agli abitanti del capoluogo di poter godere dalla città di una mirabile vista sulle cime dolomitiche, venne sistemata una passeggiata lungo il torrente Tàlvera (STAMPFER 1979a, p. 541). Due anni dopo, proprio per «der fremder Gast zu ehren» («onorare l'ospite straniero») venne eretta in loco una fontana sormontata da una statua realizzata dagli scultori Wilder di Monaco di Baviera e Kompatscher di Bolzano (OLT 1993, p. 88) che rappresenta il momento in cui Teoderico strappa a Laurin la sua cintura magica e, allo stesso tempo, lo ghermisce piuttosto violentemente storcendogli il braccio destro e ruotandogli la testa (MAHLKNECHT 2002-2003, p. 22). Nella notte fra il 4 e il 5 luglio 1933 la statua fu vandalicamente abbattuta, probabilmente da membri delle camicie nere fasciste. Immediatamente rimossa dalla passeggiata del Talvera, la statua venne ricomposta e donata, dal podestà di Bolzano, al Museo della Guerra di Rovereto di Trento, ove è rimasta sino al 1993, anno in cui venne restituita, non senza difficoltà, alla città di Bolzano (LANDESPRESSEAMT 1992-1993, p. 3). È piuttosto ovvio che la statua non è stata (e non è ancora, come dirò) un'innocente scultura su una fontana lungo una passeggiata turistica. Probabilmente tra i fascisti di stanza a Bolzano maturò il sospetto che il nano Laurin, sopraffatto dal germanico

Teoderico, potesse far sorgere facili ironie e paralleli con la ben piccola statura del re d'Italia Vittorio Emanuele III e che, dunque, la statua potesse far immaginare l'impeto tedesco che schiaccia l'Italia (STAMPFER 1979a, p. 542; MAHLKNECHT 2002-2003, p. 23). Sebbene l'ipotesi di una tale corrispondenza simbolica sia stata rifiutata da recenti studiosi locali, non di meno la percezione di un disagio legato alla statua di Laurin e Teoderico non può essere sottovalutata se anche semplici cittadini altoatesini di lingua tedesca si sono rivolti negli anni novanta del secolo scorso agli organi di stampa per segnalare come il rientro della statua a Bolzano avrebbe significato, per la popolazione di lingua tedesca della provincia, il ritorno a quella contrapposizione ideologica che portò poi, da parte italiana, all'erezione del contestatissimo Monumento alla Vittoria (OLT 1993, p. 88). La stessa collocazione attuale della fontana, ora al centro della piazza delimitata dai palazzi della provincia di Bolzano, non pare dettata dal caso o, come qualcuno ha scritto, dalla «bella luminosità della piazza» (MAHLKNECHT 2002-2003, p. 23). Insomma, la statua di Laurin è divenuta strumento di propaganda politica.

Alla luce della tradizione tardo-ottocentesca legata a Laurin, resta sul tavolo la questione della percezione del re dei nani dolomitici come un essere nemico dell'eroe germanico per eccellenza, Teoderico, che a sua volta, invece, aveva ottenuto, nella tradizione letteraria e iconografica italiana, ben pochi lusinghieri riconoscimenti, essendo stato giudicato un re eretico e demoniaco (ZIRONI 2009, pp. 59-62). Parimenti non sfugga un dato: la rappresentazione positiva di Laurin (come nel testo di Roquette) trasforma sempre il nano in un uomo appartenente al gruppo dei guerrieri di stirpe germanica.

Anche il ciclo di affreschi che abbelliscono il *lounge-bar* del Park Hotel Laurin, realizzati nel 1911 dall'artista Bruno Goldschmitt (1881-1964) (STAMPFER 1979a, p. 543-547; K. 2008, pp. 300-303) lascia sorgere qualche sospetto. La stessa carriera di Goldschmitt è **contrassegnata da punti** oscuri, come una sincera adesione al nazionalsocialismo già dal 1932 e la sua conseguente scomparsa dalla scena artistica a partire dal 1945 (K. 2008, p. 301). Gli affreschi seguono la tradizionale narrazione delle vicende di Laurin. Colpisce la monumentalità delle figure di Teoderico e dei suoi guerrieri dipinte sulle pareti del Park Hotel Laurin, che rimanda immediatamente a raffigurazioni simili degli eroi nibelungici, come quelle che Karl Schmoll von Eisenwerth stava concependo nel 1910 per la sala delle feste del municipio di Worms (SCHMOLL 1987, pp. 214-221). La differente statura fra i guerrieri goti e Laurin è costantemente enfatizzata; il re dei nani e i suoi uomini sono osservati umoristicamente dagli avversari, bastino per tutte due scene: la prima rappresenta l'arrivo di Laurin al suo giardino di rose devastato da Teoderico e i suoi. I guerrieri

osservano ridenti le fattezze dell'irato Laurin senza il benché minimo segno di preoccupazione. L'altra scena è quella finale, in cui Laurin viene battezzato mentre è immerso sino alle ginocchia nell'acqua e viene osservato addirittura da una figura distesa sul prato, in netto contrasto con l'immaginabile sacralità del momento. Come correttamente osservato da Stampfer (STAMPFER 1979b, p. 324), manca nelle raffigurazioni quella visione nostalgica del passato su cui si imperniavano le tele di Ignaz Stolz der Ältere. Gli stessi contemporanei collocarono gli affreschi nella categoria del burlesco e del grottesco (STAMPFER 1979b, p. 325). Va pure detto che l'intenzione prima di Max Staffler, il **proprietario dell'hotel**, era quella di fornire ai suoi ospiti un luogo in cui fosse rappresentata una delle storie più note dell'Alto Adige con scenari sul Catinaccio che, infatti, si coglie nelle scene affrescate da Goldschmitt. Resta tuttavia un'adesione a modelli che, sia pur nel grottesco o nel burlesco, rilegano Laurin a figura senza dubbio differente nell'*ethos* da quella dei guerrieri germanici.

9 LAURIN FRA NOSTALGIE ASBURGICHE E FALSE TRADIZIONI

Immagini di Bruno Goldschmitt legate alle vicende di re Laurin ricorrono ancora in un'ulteriore ripresa del tema medievale, questa volta in un libretto d'opera, *Laurins Rosengarten*, composto da Ernst Kapff e messo in musica da Wilhelm Mauke. Prima di soffermarsi brevemente sul libretto e su quella operazione di riscrittura, occorre valutare le quattro immagini di Goldschmitt a **illustrazione del breve testo**. **Sep-**pure, come dichiarato nella legenda del libretto, l'ambientazione della vicenda è da collocarsi nel XVII secolo (KAPFF 1927, p. 5), i personaggi sono abbigliati in fogge medievalesganti, e ancor più i guerrieri, con cotta di maglia, elmo e pesante, lungo scudo; i castelli sono merlati e, soprattutto, i nani raffigurati ricadono, ma soltanto loro, nel buffonesco e nel grottesco. Alla luce di quest'ulteriore opera di Goldschmitt in cui, ancora una volta, si differenzia la percezione visiva del guerriero da quella del nano collocandoli in due codici etico-rappresentativi differenti, sorge il dubbio che l'intera operazione dell'artista sia più in sintonia con una tradizione di stampo tardo-ottocentesca piuttosto che sposare una visione desacralizzante propria delle avanguardie novecentesche.

Poche parole ancora sull'opera, caduta ben presto nel dimenticatoio. Il librettista, Ernst Kapff (1863-1944), è noto soprattutto per le sue attività pedagogiche e, in particolare, per essere stato uno dei docenti di Hermann Hesse con il quale intrattenne uno scambio epistolare. Non è forse un caso che ad illustrare il libretto di Kapff giunga Goldschmitt

che, insieme ad Hesse, aveva fondato nel 1900 una colonia artistica sulle rive del lago di Costanza (K. 2008, p. 301). Wilhelm Mauke (1867-1930) è attivo a Monaco sia come compositore che come critico musicale per la «Münchener Post» (OSTERRIEDER 1930, p. 5). Nonostante i giudizi positivi, seppur non entusiastici, di critici contemporanei (NAGEL 1919, pp. 55-71), l'opera, completata nel 1918, non ebbe grandi riprese. Il testo rispecchia l'atmosfera scoraggiata dell'alleanza austro-tedesca alla fine del primo conflitto mondiale. La trama si concentra sulla ricerca della perduta corona di Laurin, ora posseduta dalla regina dei monti. Si respira la nostalgia dei tempi perduti, degli eroi del passato:

Ich denk' zurück an längst verfloss'ne Tage. O selige Zeit im Königreich Laurins! Aus Rosengarten schimmerte sein Schloss, und ringsum grüner Almen reiche Pracht, die dufteten von Kräutern seltner Art, darauf der weißen Kinder Herden (KAPFF 1927, pp. 21-22).

(Penso ai giorni da tempo trascorsi. Oh tempo beato del regno di Laurino! Dal Rosengarten riluceva il suo castello, e tutt'intorno verdi pascoli di gran splendore, che profumavano di erbe di rara specie, e lassù i bianchi agnelli del gregge).

Le parole della regina dei monti ricordano molto da vicino i toni tardo-romantici da cui era partita la ricezione moderna della storia di Laurin. Non a caso il sottotitolo dell'opera *Laurins Rosengarten* recita *Romantische Oper*; qui, però, non è tanto l'onirico idillio alpino a essere chiamato in causa, ma piuttosto la consapevolezza di un tempo perduto, schiacciato dalla modernità e dalla bramosia della ricchezza, ovvero dal progresso. Laurin, il suo Rosengarten, il paesaggio dolomitico, ben conosciuto dal librettista, che cita toponimi quali Salvan o la Roda del Diavolo, in val di Fassa presso il Catinaccio, divengono emblemi della purezza e semplicità del tempo andato, portato via, probabilmente, nel sentire dell'epoca, dagli eventi bellici. Anche un altro libretto d'opera, ancor più sconosciuto, della poetessa di Lipsia Helene Brather, *König Laurin. Märchenoper* (BRATHER 1909), cade nella medesima visione tardo-romantica che caratterizza il lavoro di Kapff.

Infine, prima di chiudere il nostro percorso, brevissime parole su Karl Felix Wolff, lo studioso bolzanino (seppur non di nascita) che spese tutta la sua lunga esistenza (1879-1966) nel raccogliere sul territorio altoatesino le diverse versioni della narrazione sulla storia di Laurin, sia in ambito ladino che in ambito tedescofono sebbene poi, con fare ben poco filologico, abbia operato autonome risistemazioni e accorgimenti al fine di rendere il racconto «senza contraddizioni interne» (WOLFF 2006, p. 10). Le parole di Wolff paiono mescolarsi con quelle di Zingerle: «Anche se il Sudtirolo non avesse altro che il Rosengarten e la leggenda di

Laurino, già solo per questo sarebbe una delle regioni più ragguardevoli dell'area linguistica tedesca e ladina» (WOLFF 2006, p. 12).

10 LAURIN, NANO INNOCUO?

Come spesso accade con le riscritture, la vicenda alto-tedesca media di *Laurin* è stata rivisitata apportandovi nuove visioni, nuove verità, ben lontane, in molti casi, dalla cultura che produsse il testo originario. Il periodo romantico legge in *Laurin* una vicenda che permette di giungere, attraverso la localizzazione dolomitica degli eventi, al ritrovamento di una identità culturale di matrice alpina ma, in questo caso, il re dei nani deve essere assimilato, fisicamente e culturalmente, a Teoderico da Verona e ai suoi guerrieri. Fin da subito, insomma, la diversa connotazione corporea e favolosa di Laurin desta disagi, muove problemi in merito a un'automatica ricezione del re dolomitico all'interno di un alveo culturale di matrice tedesca. Proprio per questa ragione profonda, legata alla diversità tra nani e Goti, la cultura del secondo Reich guglielmiano, che sta costruendo una propria identità andando a cercare miti fondanti nel passato germanico, rifiuta un'integrazione con il nano Laurin condannandolo al demoniaco, alla diversità culturale, alla pericolosità comportamentale. Tutto il passaggio tra Ottocento e Novecento vive queste problematiche, che si sono trascinate, sul piano più strettamente altoatesino, sino ai nostri giorni. Mi sembra quindi sintomatico osservare come dalle vicende di Laurin non sia stata prodotta nessuna rielaborazione cinematografica (a parte il breve lavoro di *Trenker*), forse perché essa implicherebbe scelte di tipo ideologico che si vogliono mantenere sopite. Si è preferita la via più neutrale, in sintonia anche con le visioni di Wolff, ovverosia convogliare Laurin sul binario di una tradizione folclorica dolomitica evidenziandone la duplice matrice ladina e germanica. In tempi recenti, l'immagine di Laurin è stata sempre più relegata a uno sfruttamento pubblicitario, in dépliant degli uffici turistici delle valli dolomitiche o a nomi di alberghi e ristoranti, forse anch'esse riscritture intersemiotiche, di un ciclo narrativo che cela, però, ben più profonde riflessioni.

BIBLIOGRAFIA

- ALPENBURG 1857 = J.N.R. VON ALPENBURG, *Mythen und Sagen Tirols*, Zürich, Verlag von Meyer und Zeller, 1857.
 ANONIMO 1867 = ANONIMO, *Zwerg Laurin und sein Rosengarten. Nach einem*

- alten deutschen Gedicht*, Meran, Verlag der S. Pözelberger'schen Buch- & Kunsthandlung, 1867.
- BATTISTI 1940 = C. BATTISTI, *Glossario degli appellativi tedeschi ricorrenti nella toponomastica atesina*, Firenze, Rinascimento del libro, 1940.
- BONETTO 2006 = M. BONETTO, *Alto Adige. Guida ai luoghi del cinema*, Firenze, Giunti, 2006.
- BRATHER 1909 = H. BRATHER, *König Laurin. Märchenoper*, Leipzig, Robert Guthe, 1909.
- COMETTA 1981 = M. COMETTA, *Il Laurin e il mondo dei racconti popolari. Un'analisi stilistico-formale*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981.
- DÜSEL 1902 = F. DÜSEL, *Rec. a König Laurin di Ernst von Wildenbruch*, «Deutsche Zeitung», 266, 12.11.1902, p. i.
- ENGEL 1902 = F. ENGEL, *Der neue Wildenbruch*, «Berliner Tageblatt», XXXI, 576, 12.11.1902, p. 2.
- FRÄNCKEL 1907 = L. FRÄNCKEL, *Otto Roquette*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, 53, *Nachträge bis 1899*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1907 (rist. anast. 1971), pp. 469-478.
- GARBER 1926 = J. GARBER, *Die Malerfamilie Stolz*, «Der Schlern. Zeitschrift des Vereines für Heimatschutz», 7, 1926, pp. 3-35.
- GOLTSCHNIGG 1985 = D. GOLTSCHNIGG, *Vorindustrieller Realismus und Literatur der Gründerzeit*, in V. ZMEGAČ (hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, II/1, Königstein /Ts., Athenäum, 1985, pp. 1-108.
- HART 1907 = H. HEINRICH, *Ernst von Wildenbruch, König Laurin*, in Id., *Ausgewählte Aufsätze. Reisebilder vom Theater*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1907, pp. 258-263.
- HEINZLE 1999 = J. HEINZLE, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1999.
- JÄNICKE 1866 = O. JÄNICKE, *Biterolf und Dietleib*, hrsg. O. Jänicke. *Laurin und Walberan*, mit Benutzung der von F. Roth gesammelten Abschriften und Vergleichen, Berlin, Weidmann, 1866 (*Deutsches Heldenbuch*, 1).
- K. 2008 = H.K., *Bruno Goldschmitt*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 57, München - Leipzig, G.K. Saur, 2008, pp. 300-303.
- KAPFF 1927 = E. KAPFF, *Laurins Rosengarten. Romantische Oper in drei Aufzügen*, München, Verlag der Bayerischen Radiozeitung, 1927.
- KOLB 2004 = F. KOLB, *Mortiz (Maurice) Moszkowski*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*, 12, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2004.
- LANDESPRESSEAMT 1992-1993 = LANDESPRESSEAMT, *Der Laurin-Brunnen ist nach Südtirol zurück gekehrt*, «Südtirol in Wort und Bild», 36-37, 1992-1993, pp. 3-5.
- LITZMANN 1916 = B. LITZMANN, *Ernst von Wildenbruch*, 2, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1885-1909.
- MAHLKNECHT 2002-2003 = B. MAHLKNECHT, *König Laurin und sein Rosengarten: der Laurin-Brunnen in Bozen*, «Südtirol in Wort und Bild», 46-47, 2002-2003, pp. 20-23.

- MAHN 1902 = P. MAHN, *Theater und Musik. Ernst von Wildenbruch: «König Laurin»*, «Tägliche Rundschau. Berlin», 11.02.1902, p. 1064.
- MITTNER 1978 = L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. III*, Dal realismo alla sperimentazione. Dal Biedermeier al fine secolo*, t. II, Torino, Einaudi, 1978.
- MÜLLENHOFF 1865 = K. MÜLLENHOFF, *Zeugnisse und Excursus zur deutschen Heldensage. Erste Nachlese*, «Zeitschrift für deutsches Altertum», 12, pp. 413-435.
- NAGEL 1919 = W. NAGEL, *Wilhelm Mauke*, Wien - Leipzig, Universal Edition, 1919.
- «New York Times» 1896 = *Haarlem Philharmonic Society*, «The New York Times», 14 febbraio 1896.
- OLT 1988 = R. OLT, *Heimkehr aus der Verbannung. Südtirol erhält den Laurins-Brunnen zurück*, «Österreich in Geschichte und Literatur. Zeitschrift des Instituts für Österreichkunde», 37, 1988, pp. 88-96.
- OSTERIEDER 1930 = F.X. OSTERIEDER, *Wilhelm Mauke*, München, Wilhelm Mauke Vereinigung, 1930.
- PERKOW 1997 = U. PERKOW, *Wie Otto Roquette zum Dichter wurde*, «Jahrbuch des Stadtteilvereins Handschuhsheim e. V.», 1997, pp. 88-95.
- PIRANI 1896 = E. PIRANI, *Berlino 5 aprile. Rivista Musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», 51, 15, 9.4.1896, pp. 257-258.
- RATH 1902 = W. RATH, *Echo der Bühnen. Berlin*, «Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde», 5, 5, 1902, pp. 343-346.
- SCHLOSSER 1916 = J. VON SCHLOSSER, *Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol*, Wien, Deutscher Verein der Kunstwissenschaft, 1916.
- SCHMOLL 1987 = J.A. SCHMOLL (geb. Eisenwerth), *Karl Schmoll von Eisenwerth - Der Nibelungenzyklus für das Cornelianum in Worms*, in *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, hrsg. W. Storch, München, Prestel Verlag, 1987, pp. 214-221.
- STAMPFER 1979a = H. STAMPFER, *Dreimal Laurin - Bildliche und plastische Rezeption in Südtirol*, in J. KÜHNEL, H.-D. MÜCK, U. MÜLLER (hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions «Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts»*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1979, pp. 537-550.
- STAMPFER 1979b = H. STAMPFER, *Die Entwürfe zu Goldschmitts Laurin-Fresken in Bozen*, «Der Schlern. Zeitschrift des Vereines für Heimatschutz», 53, 1979, pp. 323-325.
- STÖCKHARDT 1902 = E. STÖCKHARDT, *Historische Dramen*, «Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde», 4, 4, 1902, pp. 243-246.
- STÜMCKE 1903 = H. STÜMCKE, *Von der Berliner Theatern 1902/03*, «Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik», 5, 1903, pp. 211-215 (rist. con il titolo *Ernst von Wildenbruch, König Laurin*, in Id., *Die vierte Wand. Theatralische Eindrücke und Studien*, Leipzig, Verlag von Georg Wigand, 1904, pp. 202-207).
- TAUBERT 1895 = E. TAUBERT, *Laurin. Ballet in drei Abtheilungen und sechs Bildern*, Text von Emil Taubert, Choreographie von Emil Graeb. Musik von Moritz Moszkowski. Op. 53. Klavier-Auszug, Berlin, Ed. Bote & G. Bock, 1895.

- WAHL 2002 = H.R. WAHL, *Die Religion des deutschen Nationalismus. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie zur Literatur des Kaiserreichs: Felix Dahn, Ernst von Wildenbruch, Walter Flex*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 2002.
- WEBER 1849 = B. WEBER, *Die Stadt Bozen und ihre Umgebungen*, Bozen, Eberle, 1849.
- WILDENBRUCH 1902 = E. VON WILDENBRUCH, *König Laurin. Tragödie in fünf Akten*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1902.
- WILDENBRUCH 1915 = M. VON WILDENBRUCH, *Deutschland sei wach! Vaterländische Gedichte von Ernst von Wildenbruch, gesammelt von Maria von Wildenbruch*, Berlin, Grote, 1915.
- WISNIEWSKI 1986 = R. WISNIEWSKI, *Mittelalterliche Dietrichdichtung*, Stuttgart, Metzler, 1986.
- WOLFF 2006 = K.F. WOLFF, *Re Laurino e il suo roseto*, Bolzano, Athesia, 2006 (tit. orig. *König Laurin und sein Rosengarten*, 1965).
- ZINGERLE 1850 = I.V. ZINGERLE, *König Laurin oder der Rosengarten in Tirol*, Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Buchhandlung, 1850.
- ZINGERLE 1859 = I.V. ZINGERLE, *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Tirol*, Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Buchhandlung, 1859.
- ZINK 1950 = G. ZINK, *Les légendes héroïques de Dietrich et d'Ermrich dans les littératures germaniques*, Lyon, IAC, 1950.
- ZIPS 1971 = M. ZIPS, *König Laurin und sein Rosengarten. Ein Beitrag zur Quellenforschung*, «Tiroler Heimat. Jahrbuch für Geschichte und Volkskunde», 35, 1971, pp. 5-50.
- ZIRONI 2009 = A. ZIRONI, *L'eredità dei Goti. Testi barbarici in età carolingia*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2009.

Il Medioevo in Età moderna

Il Racconto del gallo e della volpe tra Esopo e il Roman de Renart

Proposte di studio

MARIA CRISTINA BRAGONE

The paper deals with the «Tale of the cock and the fox», an anonymous Russian satirical work that was probably written in the early thirties of the 17th century, and discusses potential western influence. In a short content analysis the theme of a learned quarrel between a cock and a fox is compared with Aesop's «Fables», known in Russia thanks to the 1607 translation made by Fëdor Gozvinskij, and with similar episodes between the cock Chantecler and the fox Renart in «Roman de Renart» and, particularly, «Roman de Renart le Contrefait».

Nell'ambito della ricca produzione letteraria russa del Seicento, considerata ancora parte della letteratura medievale, ma caratterizzata già da tematiche ed elementi che prefigurano l'epoca moderna e i grandi mutamenti che interesseranno la società e la cultura russe a partire soprattutto dalle riforme di Pietro il Grande,¹ spicca un gruppo di opere anonime, composte in prosa o in versi e diffuse per via manoscritta, per le quali negli studi letterari di epoca sovietica è stata usata la definizione di «satira democratica» (ADRIANOVA-PERETC 1977; PANČENKO 1980, p. 358).

Tali opere, originarie probabilmente degli ambienti del basso clero e dei sobborghi cittadini, alcune delle quali legate anche alla produzione folclorica, offrono un quadro della vita quotidiana fatto di povertà, disagio sociale o angherie patite anche a causa della giustizia corrotta, quadro che viene filtrato attraverso il prisma del riso, della satira o della parodia di alcuni generi della letteratura «ufficiale» e «seria».

Ringrazio la prof. Elisabeth Schulze-Busacker dell'Università di Pavia per le indicazioni fornitemi sul *Roman de Renart* e su *Renart le Contrefait*.

1. Per mettere in evidenza le caratteristiche di quest'epoca, in cui convivono il vecchio e il nuovo e in cui si maturano le riforme di Pietro e i cambiamenti che interverranno nel XVIII secolo, è stata usata anche la definizione di «secolo di passaggio» (PANČENKO 1980).

Emblematici a questo proposito sono, ad esempio, *Il servizio della bettola* (*Služba kabaku*), della seconda metà del XVII secolo, contenente la parodia di un servizio liturgico che viene celebrato in una taverna da alcuni ubriachi, o *l'Abecedario dell'uomo nudo e povero* (*Azbuka o golom i nebogatom čeloveke*), della metà del XVII secolo, in cui nella forma dell'abecedario, genere diffuso nella tradizione letteraria bizantina e slava, il protagonista descrive con ironia amara la sua misera vita.

Gli studiosi che hanno preso in esame questo gruppo di opere hanno cercato in primo luogo di definire il carattere e la funzione della satira, delle situazioni e degli elementi di comicità o parodia contenuti in esse, anche alla luce del resto della produzione letteraria russa coeva, rappresentata, tra l'altro, da opere di argomento religioso ed edificante che non ammettevano il riso, dalla poesia e dal teatro di corte e da una narrativa di fatto ancora in via di formazione.

La critica sovietica, in particolare Varvara Adrianova-Peretc, ha sostenuto che questo gruppo di opere satiriche, ognuna con le peculiarità letterarie e linguistiche che la contraddistinguono, offrendo una rappresentazione veritiera della realtà quotidiana delle masse fatta di povertà, disagi e umiliazioni, costituisce in primo luogo una denuncia e un duro atto d'accusa, formulati con gli strumenti della satira, della parodia o del grottesco, della società feudale russa.²

In seguito, tuttavia, una visione così marcatamente ideologica è stata almeno in parte attenuata da altri studiosi di epoca sovietica, i quali hanno preso in considerazione questo gruppo di opere anche in un'ottica che non assegna alla satira, e più in generale alla letteratura, solo il compito di smascherare e denunciare le ingiustizie sociali in una prospettiva di lotta di classe, ma anche di raffigurare una realtà misera e degradata con l'aiuto del riso liberatorio, della parodia e della rappresentazione del mondo alla rovescia (DEMKOVA, LICHACHEV, PANČENKO 1970, p. 555; PANČENKO 1980, pp. 358, 361, 367; LICHACHEV, PANČENKO, PONYRKO 1984, pp. 7-21).³

Più recentemente, anche in considerazione della carenza di informazioni sugli autori di queste opere e sul loro pubblico, sono state avanzate

2. «Nei soggetti delle opere satiriche del XVII secolo non c'è nulla di 'insolito' [...] le satire scelgono come soggetto casi molto semplici e comuni tratti dalla vita quotidiana. Questi casi però sono scelti in modo da dare la possibilità di individuare quegli aspetti della realtà feudale e della servitù della gleba la cui denuncia rappresenta il compito dello scrittore. La satira del XVII secolo [...] costringe [...] a riflettere sull'ingiustizia, l'inganno, l'ipocrisia e la venalità delle autorità, la falsità insita nella predicazione della chiesa ecc.» (ADRIANOVA-PERETC 1977, p. 128).

3. Per indicare questo gruppo di testi la critica ha usato anche la definizione di «letteratura del riso».

riserve sul ruolo effettivo di denuncia sociale da loro svolto nell'ambito della società russa del XVII secolo e sulla reale funzione catartica che il riso poteva avere al loro interno. Si è ritenuto quindi più opportuno considerarle, oltre che in relazione al folclore e alla loro funzione di intrattenimento, anche alla luce della tradizione letteraria russa ed europea, del sistema dei generi della letteratura medievale russa e della parodizzazione che ne viene fatta (PETERS 1987, pp. 133-137; PANČENKO 1998; SCHMIDT 2002, p. 61). Sulla parodizzazione della lingua di alcuni generi letterari, e in polemica con la tendenza ad attribuire a queste opere satiriche il ruolo esclusivo di parodia antireligiosa, si è espresso Čiževskij, secondo il quale, tra l'altro, il loro contenuto si colloca ancora nell'ambito della tradizione (ČIŽEVSKIJ 1971, pp. 344-345).

Le osservazioni avanzate dalla critica più recente suggeriscono dunque un percorso di lettura che vede queste opere in una prospettiva più libera da visioni strettamente ideologiche e più incline a inquadrarle all'interno del panorama letterario europeo, oltre che di quello russo medievale e dell'epoca moderna, durante la quale, peraltro, alcune di loro hanno continuato a godere di particolare fortuna, ad esempio nel circuito del *lubok*.⁴

In linea con queste ultime osservazioni in questo articolo saranno presentate alcune considerazioni sul *Racconto del gallo e della volpe* (*Skazanie o kure i lisice*),⁵ breve opera satirica che ha come protagonisti degli animali,⁶ con particolare attenzione per alcuni aspetti del suo rapporto con la tradizione letteraria russa ed europea, e saranno suggerite alcune proposte di studio che permettano di approfondirne la conoscenza.

Il *Racconto del gallo e della volpe* ha goduto di notevole fortuna in Russia nel XVII e nel XVIII secolo, come è testimoniato anche dall'esistenza di una sua variante in prosa, di una variante in versi, di una variante mista in prosa e in versi, e di varianti diffuse nel *lubok* e nelle fiabe.⁷

4. Il *lubok* è un quadretto popolare inciso su legno o rame che si è diffuso in Russia a partire dal XVII secolo e che raffigura, spesso con l'accompagnamento di un testo scritto, episodi tratti da fiabe o leggende, eventi o personaggi storici, momenti di vita quotidiana ecc. Per quanto riguarda le opere satiriche, hanno trovato diffusione nel *lubok*, ad esempio, il *Racconto di Foma e Erema*, storia di due fratelli sfortunati, e il *Racconto del gallo e della volpe*, oggetto del presente articolo.

5. Nella letteratura russa medievale il termine *skazanie* indica in generale una narrazione sia a carattere religioso che profano.

6. All'interno di questo gruppo di opere satiriche gli animali sono protagonisti anche nel *Racconto del pesce acerina figlio di acerina* (*Povest' o Erše Erševiče*), della fine del XVI - inizio del XVII secolo, in cui dei pesci si affrontano in una controversia giudiziaria.

7. Per un elenco dei testimoni delle diverse varianti si veda ADRIANOVA-PERETC 1977, pp. 159-161. Il testo della variante in prosa del *Racconto* viene pubblicato da Adrianova-

La variante in prosa, indicata come la più antica, è stata composta non oltre gli anni trenta del XVII secolo,⁸ mentre i suoi primi testimoni risalgono alla fine del XVII secolo (PANČENKO 1998, p. 418). Un riferimento al monastero Krutickij di Mosca e al suo metropolita, messo in bocca al gallo, ha fatto ritenere che il *Racconto* sia stato composto in ambiente moscovita.⁹

Argomento del *Racconto del gallo e della volpe* è la dotta disputa che ha luogo tra un gallo, appollaiato su un ramo di un albero, e una volpe, che si trova a terra.¹⁰ La disputa, in cui i due contendenti fanno mostra di conoscere le Scritture e le argomentazioni usate abitualmente nella predicazione, verte su argomenti di carattere religioso, che vengono esposti in una lingua ricca, oltre che di detti popolari, anche di espressioni usate abitualmente nella predicazione, e che in realtà mascherano l'intenzione della volpe di catturare il gallo per mangiarselo. In particolare, la volpe cerca di convincere il gallo a scendere dall'albero con la giustificazione che in tal modo potrà pentirsi dei suoi peccati e ricevere il perdono:

Ma tu, mio caro galletto, vuoi morire con i tuoi peccati gravi senza pentirti. [...] Scendi da me per pentirti, perché tu ti possa salvare, essere perdonato di tutti i tuoi peccati ed entrare nel regno dei cieli.

(А ты, мое милое чадо куря, хочешь во гресех своих тяжких умереть без покаяния. [...] Сиди ко мне на покаяние, и да спасеши и прощен будеши во всех гресех своих и внидеши в царство небесное, ADRIANOVA-PERETC 1977, pp. 58-59).

Peretc sulla base di una copia risalente alla seconda metà del XVIII secolo (Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, collezione Zabelin, N. 536 (855), ADRIANOVA-PERETC 1935, pp. 240-246, 1977, pp. 58-62).

8. Tale datazione è fissata sulla base di una lettera risalente agli anni quaranta del XVII secolo dello *stol'nik* (nobile che serve principi e zar durante i banchetti) Ivan Begičev in cui il *Racconto del gallo e della volpe* viene annoverato tra i «racconti inventati e i testi che suscitano il riso», in contrapposizione polemica con i libri religiosi (ADRIANOVA-PERETC 1977, p. 210; BELOBROVA, FLORJA 1992, p. 128).

9. Il monastero Krutickij assunse particolare importanza nel 1612 durante il periodo dei Torbidi, quando la sua chiesa ebbe a svolgere temporaneamente la funzione di chiesa principale della Russia (KEMPGEN 1994, p. 663).

10. In quest'articolo viene presa in esame solo la variante in prosa del *Racconto del gallo e della volpe*. Le citazioni sono tratte dall'edizione contenuta in ADRIANOVA-PERETC 1977 (pp. 58-62). Il testo del *Racconto del gallo e della volpe* è stato pubblicato anche in ADRIANOVA-PERETC 1935 (pp. 240-246), in *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi* (Monumenti della letteratura dell'Antica Rus'), XVII vek. Kniga vtoraja, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1989, pp. 218-221, pp. 609-610, e in *Biblioteka literatury Drevnej Rusi* (Biblioteca della letteratura dell'Antica Rus'), tom 16, XVII vek, Sankt-Peterburg, Nauka, 2010, pp. 415-418, pp. 640-641.

Il gallo, convinto, scende dall'albero e viene afferrato dalla volpe, che comincia a rinfacciargli i suoi peccati per la gravità dei quali è degno solo di morire. Oltre che per la sua voce terribile, è colpevole, infatti, di poligamia:

Ti ricordi [...] che nelle sacre regole il padre scrive: una donna puoi prenderla secondo la legge, un'altra per i figli, una terza secondo la legge per l'adulterio. Ma tu, uomo malvagio, malfattore e stregone, delinquente, ti tieni molte donne, venti, trenta e anche più

(Помнишь [...] как в правилах святых отец пишет: одна жена понять по закону, а другую понять для детей, а третью понять чрез закон прелюбодеяния ради. А ты, лихой человек, злодей и чародей, законопреступник, держешь ты у себя много жен, по двадцети и по тритцати и болши, ADRIANOVA-PERETS 1977, p. 59)

e di avere svegliato con il suo canto i padroni quando lei, affamata, aveva cercato di rubare una gallina:

ero affamata [...]. Ed ero arrivata dal contadino nel suo cortile dove c'erano le galline. E tu, uomo malvagio, sbraitasti a quelli che dormivano [...]. Da te, uomo malvagio, mi arriva ogni male.

(я была галадна [...]. И пришла я х крестьянину на двор где у него сидят куры. И ты, лихой человек, закричал на сонных людей [...]. Вся от тебя мне пакость, от лихова человека, ADRIANOVA-PERETS 1977, pp. 59, 60).

Il gallo, ormai tra gli artigiani della volpe, controbatte alle sue accuse cercando di giustificare il suo comportamento anche con il ricorso a citazioni bibliche e a detti della saggezza popolare:

Ti ricordi che nella Genesi è scritto: [...] riproducetevi e crescete e moltiplicate la terra.¹¹ Abbiate ogni cura degli orfani e delle vedove e badate loro molto ed ereditarete il regno dei cieli. [...] Ti ricordi, o mia signora volpe, il detto: «Costruisci la fama sul fiume su cui navighi». ¹² Servi e fai la volontà del padrone da cui vivi». E nel santo evangelista sta scritto: «Il servo non può lavorare per due padroni». ¹³ E così, o mia signora volpe, vivevo dal contadino, mangiavo il suo pane e beccavo il grano da loro, come facevo a non voler bene loro?

11. *Gen*, 9, 7.

12. Nel dizionario della lingua russa di V. Dal' sono registrati i seguenti proverbi di analogo significato: По которой реке плыть, той и песенки петь, Которой рекой плыть, ту и воду пить (той и славу петь) (DAL' 1991, p. 122).

13. *Lc*, 16, 13.

(Помнишь ли ты, как в бытиях пишет: [...] плодится и растится и умножите землю. О сиротах и о вдовицах всякое попечение имейте и пекитесь велми, то будете наследницы царствия небесного. [...] Помнишь ли ты, госпожа моя лисица, притчу: «по каторой реке плыть, по той и славу творить. А у которого господина жить, тому и служить и волю ево творить». И во святом евангелисте пишет: «не может раб двема господином работать». Тако ж и я, госпожа моя лисица, у крестьянина жил, хлеб ел и пшеницу я у них клевал, как же добра им не хотеть?, ADRIANOVA-PERETC 1977, p. 60).

Malgrado i tentativi da parte del gallo di convincerla, proponendole di farla nominare preparatrice di ostie, in virtù dei suoi buoni uffici col metropolita del monastero Krutickij, dove tra l'altro lui è annoverato tra i cantori, e offrendole anche del denaro, alla fine la volpe rinfaccia nuovamente al gallo le sue colpe e ne decreta la fine mangiandoselo.¹⁴

Questa dotta e capziosa disputa tra il gallo e la volpe richiama almeno in parte motivi già presenti nel folclore e in letteratura, come peraltro è stato sottolineato dalla critica, che ha sviluppato riflessioni diverse in merito.

V. Adrianova-Peretc, nel commento che accompagna l'edizione dei testi delle opere satiriche, mette in evidenza il legame del *Racconto del gallo e della volpe* con le favole di Esopo, che in Russia erano state tradotte per la prima volta nel 1607 da Fëdor Gozvinskij, traduttore impiegato presso la cancelleria degli Affari esteri.¹⁵ Secondo la studiosa, tuttavia, è proprio l'elemento satirico del *Racconto* che, a differenza di quanto accade in Esopo, permette di smascherare l'ipocrisia e la falsa devozione del clero, quali traspaiono dall'immagine e dal comportamento della volpe e dall'uso disinvolto che fa delle Scritture. Il *Racconto del gallo e della volpe* sarebbe comunque un'opera strettamente legata alla realtà russa, che viene raffigurata in un'ottica satirica. La studiosa respinge anche l'ipotesi, avanzata da studiosi come A. Veselovskij, che esista un legame tra il *Racconto* e il *Roman de Renart*, sottolineando una serie di differenze tra le due opere nella trattazione del motivo della volpe-confessore. Confermerebbe quest'ipotesi anche il fatto che non si conoscono versioni russe del *Roman de Renart* risalenti all'epoca

14. Nella **variante in fiaba del Racconto** il gallo inganna la volpe e riesce a fuggire. Nella raccolta di fiabe di Afanas'ev sono riportate due fiabe in prosa e una in versi intitolate «La volpe-confessore» (AFANAS'EV 1984, pp. 27-31).

15. Oltre alla traduzione di Fëdor Gozvinskij, diffusi in 27 testimoni, V. Adrianova-Peretc cita anche la traduzione delle favole di Esopo eseguita da Pëtr Kašinskij, svolta nel 1675, di cui si conoscono solo due copie manoscritte (ADRIANOVA-PERETC, 1977, p. 211; TARKOVSKIJ, TARKOVSKAJA 2005, pp. 16, 165).

del *Racconto* (ADRIANOVA-PERETC 1935, pp. 222-223, 236-237; 1977, pp. 210-211).

A. Pančenko intravede piuttosto un orientamento anticlericale nel *Racconto del gallo e della volpe*, la cui variante in prosa rappresenterebbe una parodia di una «leggenda religiosa», dove i momenti salienti sarebbero il peccato, il pentimento del peccatore e la sua salvezza. Il gallo poligamo, peccatore fittizio, e la volpe, confessore e predicatore altrettanto fittizio, sarebbero quindi impegnati in una sorta di parodia di una disputa religioso-teologica (PANČENKO 1985, p. 372). L'attenzione dello studioso, in realtà, si concentra in particolare sulla simbologia legata alla volpe, sui diversi motivi sviluppatasi in relazione ad essa e sulle influenze, i legami o le analogie individuabili tra il *Racconto* e opere come, ad esempio, il *Fisiologo*, i *Bestiari*, le favole di Esopo ecc. Ma ciò su cui, secondo Pančenko, si basa in effetti il *Racconto* è, più che il motivo della volpe personificazione del diavolo,¹⁶ il motivo, diffusosi nella cultura europea in particolare dopo l'apparizione del *Roman de Renart* nel XII secolo, della «volpe-confessore fittizio» che predica e che rappresenta la personificazione dell'ipocrisia e della furbizia.¹⁷ Pur ammettendone la provenienza occidentale, Pančenko sottolinea comunque che il *Racconto del gallo e della volpe* non è una traduzione, ma un'opera originale, e attribuisce la penetrazione del motivo della volpe-confessore in Russia alla trasmissione orale e a eventuali contatti con la colonia degli stranieri residenti a Mosca (PANČENKO 1985, p. 372; 1998, pp. 419-420).

Altri critici hanno preferito invece concentrare di nuovo l'attenzione sulle favole di Esopo, che l'autore anonimo del *Racconto del gallo e della volpe* verosimilmente doveva conoscere e che fornirebbero la base tematica e strutturale a quest'opera, la quale in realtà altro non sarebbe se non una satira della lingua usata nelle prediche, utilizzata però per riprodurre la classica situazione della volpe scaltra e del gallo ingenuo (PETERS 1987, pp. 147-148).

È opportuno a questo punto, muovendo dalle osservazioni di Adrianova-Peretc, Pančenko e Peters, considerare con più attenzione le favole

16. Un riferimento diretto al diavolo è contenuto nella frase del *Racconto*: «E la volpe fece stridere i denti e, guardandolo con occhio malvagio, come il diavolo malvagio guarda i cristiani, ricordò i peccati del gallo e si arrabbiò con lui» (Лисица же скрежеташе зубы и, глядя на него немилостивым оком, аки диавол немилостивы на христиан, поминает грехи куровы и яряся ему: ADRIANOVA-PERETC 1977, p. 59; PANČENKO 1985, p. 372).

17. In particolare, per quanto riguarda l'immagine della volpe furba che, travestita da monaco o da vescovo, predica alle galline o alle oche, quale si trova anche nelle decorazioni delle cattedrali gotiche, Pančenko menziona il figlio di Renart, Renardel, il quale, fuggito dal monastero, tiene delle prediche edificanti a delle oche che alla fine riesce a mangiarsi (PANČENKO 1998, p. 419).

di Esopo e il motivo della volpe-confessore e predicatore del *Roman de Renart* in rapporto al *Racconto del gallo e della volpe*.

La prima versione russa delle favole di Esopo, come si è detto, viene eseguita nel 1607 da Fëdor Gozvinskij.¹⁸ Si tratta di una raccolta di 144 favole, intitolata *Favole, ovvero narrazione dei racconti di Esopo Frigio (Pritči, ili basnoslovie, Ezopa Frigi)* che, come testimoniato dalle scritte presenti su alcuni testimoni, trova diffusione in ambienti diversi, sia tra i nobili che tra gli artigiani e i mercanti (TARKOVSKIJ, TARKOVSKAJA 2005, p. 17). In particolare, tra le favole riguardanti il gallo, è la favola intitolata *Il gatto e il gallo (O kotě i o alektorě)*,¹⁹ già segnalata da Adrianova-Peretc (1935, pp. 222-223), a presentare un soggetto e molti dettagli che rimandano senza dubbio al nostro *Racconto del gallo e della volpe*.

Nella favola il gatto accusa il gallo, che ha catturato, di impedire alla gente di dormire col suo canto («sei pesante per gli uomini, poiché di notte gridi e impedisce loro di saziarsi del sonno», *тяжел еси человѣком, нощию вопия, возбраняя им сна насытитися*, TARKOVSKIJ, TARKOVSKAJA 2005, p. 213) e di tenere un comportamento indegno in quanto ha rapporti intimi con la madre e le sorelle («sei indegno e impuro d'abitudine, ti unisci con tua madre e le tue sorelle», *нечестивъ еси и нечистъ естествомъ, матери и сестрам присовокупляешися*, TARKOVSKIJ, TARKOVSKAJA 2005, p. 213). Malgrado il gallo cerchi di giustificarsi dicendo che quello che fa è di utilità all'uomo («per essere utile agli uomini [...] poiché li chiama alle loro occupazioni abituali [...] E questo è di utilità per i signori e i padroni [...] e grazie a ciò nascono molte uova», *к человѣческой ползе [...] еже бо на обычная ихъ дѣла возбуждаеть [...] И се на ползу своимъ господиямъ и владыкамъ [...] и ради сего многия яйца родятца*, TARKOVSKIJ, TARKOVSKAJA 2005, p. 213), il gatto, affamato e non intenzionato ad ascoltare tutte le sue spiegazioni ragionevoli, alla fine se lo mangia. La favola è accompagnata da una morale che avverte che una natura malvagia che vuole fare qualcosa di male, se non riuscirà a farlo adducendo una buona motivazione, lo farà comunque apertamente.

Se dunque, da un lato, è indubbio che il soggetto e molti particolari del *Racconto del gatto e della volpe* rimandano alla favola di Esopo *Il gatto*

18. La traduzione di Fëdor Gozvinskij è stata eseguita dal greco, verosimilmente sulla base di un'edizione di Basilea della fine del XVI - inizio del XVII secolo del testo delle favole di Esopo fissato nell'edizione milanese di Bono Accursio del 1479 e pubblicato da altre tipografie europee (TARKOVSKIJ, TARKOVSKAJA 2005, pp. 54-55).

19. Nell'originale greco la favola di Esopo si intitola *La donnola e il gallo* (ESOPO 2007, pp. 48-49).

e il gallo contenuta nella raccolta tradotta da Fëdor Gozvinskij (l'accusa da parte della volpe di svegliare i padroni, l'accusa di poligamia, la fine del gallo), appare chiara, dall'altro, anche la differenza esistente. Tale differenza è data fondamentalmente dall'esposizione ben più articolata, nel *Racconto*, del dialogo che ha luogo tra i due animali e dalla presenza, accanto a detti popolari (ad esempio: «non promettermi la cicogna in cielo, ma dammi una cincia in mano», Не сули ты мне журавля в небе, токмо дай синицу в руки, ADRIANOVA-PERETC 1977, p. 62), di citazioni bibliche (ad esempio: «Ricordi, o mia signora volpe, alla crocifissione il Signore disse a Pietro: "Pietro, mi rinnegherai tre volte"», Помнишь ли ты, госпожа моя лисица, при распяти господни рече господь Петру: «Петр, трижды ты от меня отвержися», ADRIANOVA-PERETC 1977, p. 60), e formule religiose usate nelle prediche, le quali, messe in bocca ai due animali impegnati in una dotta disputa che nasconde le furbizie e le mire ben più concrete ed immediate della volpe, conferiscono in effetti al *Racconto* i tratti di una parodia delle prediche e del linguaggio che veniva abitualmente utilizzato in esse.

Non è tuttavia da escludere totalmente, a nostro parere, la possibilità che il *Racconto*, oltre che parodia delle prediche e del loro linguaggio, rappresentasse anche una qualche forma di denuncia più diretta riguardante il clero e le sue abitudini. Troppi pochi dati certi si hanno a disposizione finora sugli autori, la fortuna e i lettori delle opere della cosiddetta «satira democratica» per potere in effetti escludere a priori anche questa possibilità.

Ciò che, tuttavia, offre interessanti spunti di ricerca sono, in particolare, le osservazioni di Pančenko a proposito dell'eventuale influenza che può avere avuto il celebre *Roman de Renart*²⁰ sulla formazione dell'immagine della volpe-confessore e predicatore del *Racconto del gallo e della volpe*, influenza che a suo tempo è stata invece negata da Adrianova-Peretc.

È noto che nel *Roman de Renart*, nella *branche* II (vv. 81-468), è narrato l'episodio in cui la volpe Renart affronta il gallo Chantecler. Renart, dopo non essere riuscito ad afferrare il gallo, cerca di ingannarlo chiedendogli di cantare a occhi chiusi in nome della loro parentela e col pretesto di volere sentire la sua voce e vedere se Chantecler canta come suo padre Chanteclin, zio di Renart. Renart riesce a catturarlo al

20. Il *Roman de Renart* è un ciclo narrativo formato da testi diversi composti tra il 1170 e il 1250 da vari autori, in cui sono narrate le vicende della volpe Renart e di altri animali come il lupo Ysengrin e sua moglie Hersent, il gallo Chantecler, il leone Noble, l'orso Brun, il gatto Tibert ecc. Per informazioni e una bibliografia introduttiva si rimanda al *Dizionario critico* (1972, pp. 1024-1026).

secondo tentativo, ma viene inseguito dai contadini e dai cani. Alla fine, con uno stratagemma, il gallo inganna Renart e, appena la volpe apre la bocca, riesce a scappare. In un altro episodio della *branche II* (vv. 469-664) Renart, con il pretesto della pace che regna tra gli animali, chiede alla cincia di scendere dal ramo della quercia dove è appollaiata e di baciarlo promettendole di tenere gli occhi chiusi. Renart fallisce due tentativi di afferrare la cincia e alla fine è costretto a fuggire inseguito da cacciatori e cani.²¹

Per avere a disposizione un maggior numero di dati che ci permettano di comprendere come si è sviluppata l'immagine della volpe-confessore e predicatore, astuta e ingannatrice, del *Racconto del gallo e della volpe*, può essere interessante prendere in considerazione, oltre al *Roman de Renart*, un'altra opera nella quale la volpe è protagonista e alla quale la critica che si è occupata del *Racconto* non ha rivolto particolare attenzione. Si tratta del *Roman de Renart le Contrefait*, opera composta da un chierico anonimo di Troyes, il quale, dopo essere stato accusato di bigamia, fu costretto ad abbandonare la sua condizione ecclesiastica e a darsi al commercio delle spezie come il padre. L'opera, le cui due redazioni risalgono rispettivamente al 1319-1322 e al 1328-1342, si caratterizza per un tono sferzante rivolto soprattutto contro la nobiltà e le alte gerarchie ecclesiastiche (*Renart le Contrefait* 1914, 1, pp. V-VI; KIBLER 1995, p. 794).

Nella *branche VI* (vv. 31.089-33.280) di *Renart le Contrefait* si narra del tentativo di Renart di catturare Chantecler. Il gallo, finito in bocca alla volpe, riesce a liberarsi con uno stratagemma, mentre Renart fugge inseguito da cani e contadini. Ciò che in questo episodio è particolarmente interessante è la dotta disputa che Renart, in veste di frate predicatore, ha con il gallo. In tale disputa, che è ricca di citazioni dotte e di richiami a scrittori e filosofi dell'antichità e del Medioevo come Salomone, Socrate, Aristotele, Seneca, Boezio ecc., Chantecler riesce a tenere testa a Renart dimostrando di sapere anche lui controbattere con le citazioni appropriate.²²

Pur considerando le differenze esistenti tra l'episodio della disputa tra Renart e Chantecler come è narrato nel *Roman de Renart*, in *Renart le Contrefait* e nel *Racconto del gallo e della volpe*, di cui la più evidente riguarda il finale dell'episodio (mentre Chantecler riesce a liberarsi con uno stratagemma e a fuggire, il gallo del *Racconto* alla fine viene

21. Per il testo con la traduzione italiana del *Roman de Renart* si veda *Il Romanzo di Renart* 1999.

22. Un'analisi dettagliata di quest'episodio e della funzione delle citazioni in *Renart le Contrefait* è svolta in LECCO 2010.

mangiato), si può sostenere che nello studio del *Racconto del gallo e della volpe* e del motivo della volpe-confessore e predicatore, furba e ingannatrice, quale si diffonde in Russia nel XVII secolo, è necessario prendere in considerazione senz'altro, oltre al *Roman de Renart*, anche *Renart le Contrefait*, al cui modello di diatriba infarcita di citazioni e riferimenti la disputa del *Racconto* sembra più vicina.²³

Va osservato purtroppo che la mancanza di informazioni sull'esistenza di eventuali traduzioni o rielaborazioni e sull'effettiva conoscenza del *Roman de Renart* o di *Renart le Contrefait* in Russia rende per ora difficile stabilire con certezza il contributo dato da queste due opere alla formazione del motivo della volpe-confessore e predatrice del *Racconto del gallo e della volpe*. L'ipotesi di Pančenko sulla possibilità che la conoscenza in Russia del motivo della volpe-confessore e predicatore, quale è stata elaborata nel *Roman de Renart*, sia da collegare ai contatti tra moscoviti e rappresentanti della colonia di stranieri che vivevano a Mosca, e che avrebbero in qualche modo fatto conoscere quest'opera, allo stato attuale delle nostre conoscenze va accettata come plausibile.²⁴

Alla luce di questa considerazione va aggiunto senz'altro che, studiando il motivo della volpe-confessore e predicatore del *Racconto*, è opportuno non limitarsi solo al *Renart francese*, ma prendere in considerazione anche, ad esempio, il *Reynke de Vos*, celebre rifacimento dell'epos della volpe stampato a Lubeca nel 1498 in medio basso-tedesco, che ha goduto di gran fortuna: al 1567, infatti, risale una sua edizione in latino, mentre la sua versione alto-tedesca, pubblicata a Francoforte nel 1544, ha avuto ventuno edizioni entro il 1617. Tale rifacimento è stato tradotto anche in danese, svedese e inglese (*Dizionario critico*, 1976, pp. 960, 962). Alla luce della fortuna e della diffusione che *Reynke de Vos* ha avuto in diversi paesi europei si può supporre che, sempre attraverso contatti con la colonia degli stranieri, fosse noto anche a Mosca e che quindi possa avere esercitato una qualche influenza sul *Racconto del gallo e della volpe*. Ciò ovviamente è solo un'ipotesi di studio che deve essere accuratamente vagliata. I risultati che potranno scaturire da un'impostazione dello studio in questo senso permetteranno di collocare il *Racconto della volpe e del gallo* in una più ampia prospettiva europea.

23. Sull'origine dell'immagine di *Renart che predica agli uccelli per poterli catturare* più facilmente si veda FLINN 1963, p. 476.

24. All'epoca a Mosca gli stranieri vivevano nella *Nemeckaja sloboda* (lett. «Sobborgo tedesco»), detta *Kukuj*, quartiere nato verso la metà del XVI secolo e situato nella zona nord-orientale della città. Gli stranieri della *Nemeckaja sloboda* erano occupati in particolare nel commercio e nell'artigianato.

BIBLIOGRAFIA

- ADRIANOVA-PERETC 1935 = V.P. ADRIANOVA-PERETC, *Očerki po istorii russkoj satiričeskoj literatury XVII veka*, I-II (Studi sulla storia della letteratura satirica russa del XVII secolo), *Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury*, II, 1935, pp. 215-282.
- ADRIANOVA-PERETC 1948 = V.P. ADRIANOVA-PERETC, *Satiričeskaja literatura (vto-roj poloviny XVII v.)* (La letteratura satirica – seconda metà del XVII secolo), in *Istorija russkoj literatury v desjati tomach*, t. II č. 2 Literatura 1590-ch - 1690-ch gg., Moskva - Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1948, pp. 187-206.
- ADRIANOVA-PERETC 1977 = V.P. ADRIANOVA-PERETC, *Russkaja demokratičeskaja satira XVII veka* (La satira democratica russa del XVII secolo), podgotovka tekstov, stat'ja i kommentarii V.P. ADRIANOVOJ-PERETC, Moskva, Nauka (Literaturnye Pamjatniki), 1977².
- AFANAS'EV 1984 = A.N. AFANAS'EV, *Narodnye russkie skazki A.N. Afanas'eva v 3 tomach* (Fiabe popolari russe di A.N. Afanas'ev in tre volumi), podgot. L.G. Barag, N.V. Novikov, 1, Moskva, Nauka (Literaturnye pamjatniki), 1984.
- BELOBROVA, FLORJA 1992 = O.A. BELOBROVA, B.N. FLORJA, *Begičev Ivan Ivanovič*, in *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi*, vyp. 3 (XVII v.) čast' 1 A-Z, otvetstvennyj redaktor D.S. LICAČEV, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 1992, pp. 127-128.
- BONAFIN 2006 = M. BONAFIN, *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Roma, Carocci, 2006.
- ČIŽEVSKIJ 1971 = D. ČIŽEVSKIJ, *History of Russian Literature. From the Eleventh Century to the End of the Baroque*, 'S-Gravenhage, Mouton & co, 1971.
- DAL' 1991 = V. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka* (Dizionario monolingue della lingua grande russa parlata), IV, Moskva, Russkij jazyk (ristampa dell'edizione del 1955 che a sua volta riproduce la seconda edizione degli anni 1880-1882), 1991.
- DEMKOVA, LICAČEV, PANČENKO, 1970 = N.S. DEMKOVA, D.S. LICAČEV, A.M. PANČENKO, *Osnovnye napravlenija v belletristike XVII v.* (Le correnti principali della belletristica del XVII secolo), in *Istoki russkoj belletristiki. Vozniknovenie žanrov sjužetnogo povestvovanija v drevnerusskoj literature*, Leningrad, Nauka, 1970, pp. 476-561.
- Dizionario critico 1972 = Dizionario critico della letteratura francese, vol. I-II, Torino, UTET, 1972.
- Dizionario critico 1976 = Dizionario critico della letteratura tedesca, vol. I-II, Torino, UTET, 1976.
- ESOPO 2007 = ESOPO, *Favole*, a cura di C. Benedetti; FEDRO, *Favole*, a cura di F. Solinas, Milano, Mondadori, 2007.
- FLINN 1963 = J. FLINN, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Toronto, University of Toronto Press, 1963.
- KEMPGEN 1994 = S. KEMPGEN, *Die Kirchen und Klöster Moskaus. Ein landeskundliches Handbuch*, München, Verlag Otto Sagner, 1994.
- KIBLER 1995 = W.W. KIBLER (a cura di), *Medieval France: An Encyclopedia*, New York, Garland, 1995.

- LECCO 2010 = M. LECCO, *Renardo beffato da Chantecler. Renart le Contrefait e il Roman de Renart*, «Neophilologus», 94, 3, 2010, pp. 391-406.
- LICHAČEV, PANČENKO, PONYRKO, 1984 = D.S. LICHAČEV, A.M. PANČENKO, N.V. PONYRKO, *Smech v Drevnej Rusi* (Il riso nell'Antica Rus'), Leningrad, Nauka, 1984.
- PANČENKO 1980 = A.M. PANČENKO, *Literatura «perechodnogo veka»* (La letteratura del «secolo di passaggio»), in *Istorija russkoj literatury v četyrech tomach*, 1, *Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka*, redaktory toma D.S. Lichačev i G.P. Makogonenko, Leningrad, Nauka, 1980, pp. 291-407.
- PANČENKO 1985 = A.M. PANČENKO, *Demokratičeskaja satira i smečovaja literatura* (La satira democratica e la letteratura del riso), in *Istorija russkoj literatury XI-XVII vekov*, pod redakciej D.S. Lichačeva, Moskva, Prosveščenie, 1985, pp. 364-375.
- PANČENKO 1998 = A.M. PANČENKO, *Skazanie o kure i lisice* (Il racconto del gallo e della volpe), in *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi*, vyp. 3 (XVII v.) čast' 3 P-S, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 1998, pp. 418-421.
- PETERS 1987 = J.-U. PETERS, *Die russische Satire im 17. Jahrhundert. Überlegungen zur Gattungstradition und Funktionsgeschichte*, in K.-D. SEEMANN (a cura di), *Gattung und Narration in den älteren slavischen Literaturen: zweite Berliner Fachtagung 1984*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987, pp. 133-154.
- Renart le Contrefait* 1914 = *Le Roman de Renart le Contrefait*, publié par G. Raynaud, H. Lemaître, vol. I-II, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion Editeur, 1914.
- Il Romanzo di Renart* 1999 = *Il Romanzo di Renart la volpe*, a cura di M. Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- SCHMIDT 2002 = W.-H. SCHMIDT, *Mittelalter*, in K. STÄDTKE (a cura di), *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart - Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2002, pp. 1-62.
- TARKOVSKIJ, TARKOVSKAJA 2005 = R.B. TARKOVSKIJ, L.R. TARKOVSKAJA, *Ezop na Rusi vek XVII. Issledovanija. Teksty. Kommentarii* (Esopo nella Rus', secolo XVII. Studi. Testi. Commenti), Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2005.

Testi, paratesti, contesti

Sulla ricezione della poesia di Walther von der Vogelweide
nell'Ottocento tedesco tra filologia e ideologia

MASSIMILIANO BAMPI

When a renewed interest in the literary heritage of the Middle Ages began to arise in Germany from the second half of the 18th century on, Walther von der Vogelweide and his works stood out, not least for the ideological potential that most of his poems had for German culture throughout the 19th century. This essay aims at proposing some observations on how knowledge about Walther and his literary production was spread within the German-speaking world during a period which saw the rise and development of philology as a discipline, most authoritatively represented by Lachmann's method. Through biographical accounts, translations and various types of editions, Walther von der Vogelweide was made known to an increasingly broader audience from the early 19th century well into the 20th century, where his role as a political poet was distorted and misused by Nazi propaganda.

Attorno agli inizi del XIV secolo il canonico di Bamberg Hugo von Trimberg, nell'opera intitolata *Der Renner*, scrive a proposito del poeta Walther von der Vogelweide: «swer des vergêze, der tête mir leide» («chi di lui si dimenticasse mi darebbe dolore», v. 1188). Questa sorta di memento sembra quasi aver ispirato e indirizzato la ricezione della sua poesia nei secoli successivi. Furono in molti, infatti, a voler ricordare l'esemplarità di Walther von der Vogelweide, con crescente intensità soprattutto a partire dalla seconda metà del XVIII secolo in avanti.¹ Gli effetti di tale interesse furono tuttavia alquanto alterni: al crescente fervore della ricezione colta non corrispose infatti, per lungo tempo, la fortuna presso il grande pubblico.

Della poesia tedesca **Walther fu riconosciuto un maestro già nel Medioevo**, come dimostrano le parole di elogio che molti suoi contempora-

1. Per una presentazione generale delle tappe della ricezione della poesia di Walther dal Medioevo a oggi si vedano BEIN 1999 (pp. 255-264), SCHOLZ 2005 (pp. 172-177) e BRUNNER ET AL. 2009 (pp. 230-249).

nei gli dedicarono. Basti pensare a quanto ci dice di lui un altro grande della letteratura medievale, Gottfried von Straßburg, nel suo celebre *Tristan*. Nel tessere le lodi della schiera dei poeti del suo tempo, egli scrive:

Chi ha saggezza ora ci dica:
chi condurre può la schiera?
Chi guidar la compagnia?
Penso di saper trovare
chi codesta schiera guidi:
potrà essere lor maestro
il signor di Vogelweide (vv. 4.793-4.799).²

Non mancarono tuttavia i detrattori, che non risparmiarono parole di critica nei confronti di Walther, soprattutto a commento delle invettive papali che egli aveva composto contro l'operato di Innocenzo III. Walther riuscì insomma a polarizzare le opinioni dei suoi contemporanei, lasciando un segno tangibile della sua attività poetica.

Di lui e della sua vita, com'è noto, non sappiamo molto. Le poche notizie sostanzialmente certe sulla sua biografia sono tali da permetterci di collocarlo tra la fine del XII e i primi trent'anni del XIII secolo, al centro, quindi, di un'epoca di importanti cambiamenti e di fervore culturale.

Grande innovatore della lirica d'amore cortese, appassionato e critico commentatore della vita politica del suo tempo, autore di alcuni *Lieder* di contenuto religioso di grande intensità, **Walther e la sua ampia produzione poetica** sono senz'altro divenuti oggetto di riletture di vario segno, che proprio a partire dal XIX secolo, di cui il presente contributo intende occuparsi, presentano una forte connotazione ideologica.

Le forme di riappropriazione attraverso cui il magistero della sua poesia viene recuperato alla contemporaneità di coloro che via via si sono preoccupati di renderne nota e di celebrarne la grandezza sono molteplici. Raccolte antologiche, edizioni, traduzioni,³ riscritture di vario tipo hanno costellato la storia della ricezione della sua poesia in vari settori della produzione artistica, non solo in ambito letterario, ma anche nel campo delle arti figurative, della musica e del teatro.

La critica è concorde nel ritenere che il punto di svolta della ricezione della poesia di Walther sia da collocarsi nel XIX secolo, che vide il fiorire di iniziative culturali volte a far scoprire alla Germania il volto e la voce

2. La traduzione è di Laura Mancinelli ed è tratta da MANCINELLI 1994, p. 123.

3. In Italia uno dei contributi più importanti alla divulgazione dell'opera di Walther è a tutt'oggi il volume curato da G. Dolfini (1977) con la traduzione di Maria Grazia Saibene.

di uno dei più illustri rappresentanti della cultura medievale. In particolare, si possono identificare tre tessere fondamentali nella costruzione del mosaico del Walther ottocentesco. La prima di queste tessere fu senza dubbio la biografia che Ludwig Uhland, **uomo politico e rappresentante** di un certo rilievo del tardo romanticismo, dedicò a Walther. Uscita nel 1822 con il titolo *Walther von der Vogelweide. Ein altdeutscher Dichter* («Walther von der Vogelweide. Un antico poeta tedesco»), la biografia di Uhland influenzò in maniera determinante la successiva ricezione dell'opera del poeta tedesco, compresa l'imponente edizione filologica curata da Karl Lachmann, che rappresenta la seconda tessera del mosaico e che costituisce a tutt'oggi un punto di riferimento per la critica.⁴ Tra i fondatori della moderna ecdotica, **Lachmann si preoccupò** di ricostruire attraverso criteri rigorosi la storia testuale della ricca produzione poetica di Walther. La terza tessera è infine rappresentata dalla traduzione in tedesco moderno delle liriche a lui attribuite. Tale traduzione fu effettuata da Karl Simrock, titolare della prima cattedra di germanistica all'università di Bonn e appassionato divulgatore della cultura tedesca – e, più in generale, germanica – medievale.⁵ Occorre dire a questo punto che la ricezione della poesia di Walther certamente non si esaurisce con le tre opere indicate sopra. Il loro interesse generale è insito piuttosto nella loro funzione propulsiva, che dà origine, nei decenni a seguire, a una notevole proliferazione di opere di segno diverso, dedicate a diversi aspetti della vita e dell'opera di Walther von der Vogelweide.

Il presente contributo mira pertanto a proporre alcune osservazioni sulle tre opere suddette, con particolare riferimento alla biografia di Uhland e alla traduzione di Simrock. Attraverso la disamina di alcuni passaggi rilevanti nei testi e nei paratesti (in particolare nelle prefazioni), le riflessioni che verranno proposte intendono porre l'attenzione soprattutto sul nesso che si instaura tra le preoccupazioni filologiche, articolate in modo differente, che sottendono i tre progetti e le istanze ideologiche di un'epoca, quella ottocentesca, attraversata da forti passioni politiche, che investono direttamente la dimensione culturale in cui sono inserite.

Fondare il nuovo sui pilastri del passato. Il lavoro di riscoperta e divulgazione della poesia medievale messo in atto da Uhland, Lachmann e Simrock è fondato su premesse nuove rispetto al recente passato, che

4. L'importanza dell'edizione lachmanniana del corpus poetico di Walther è testimoniata dal fatto che, a tutt'oggi, essa viene utilizzata, con opportune modifiche, dagli studiosi di tedeschtica medievale. Si veda, ad esempio, CORMEAU 1996.

5. Sulla figura di Simrock si veda in particolare MOSER 1976.

pure non aveva certamente lasciato cadere nell'oblio il magistero artistico di Walther e dei suoi contemporanei più illustri. Nel XVIII secolo, infatti, si contano due sillogi di notevole importanza, pubblicate a Zurigo dagli svizzeri Jacob Bodmer e Johann Jacob Breitinger: le *Proben der alten schwäbischen Poesie* («Saggi della poesia sveva antica»), del 1748, e la *Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkt* («Silloge di cantori dell'amor cortese dell'epoca sveva»), del 1758-1759. Entrambe basate sul cosiddetto Codice Manesse – risalente agli inizi del XIV secolo e costituente la più grande e completa raccolta della poesia tedesca medievale – per molti versi esse preparano il terreno all'indagine filologica del secolo successivo. L'opera di Bodmer e Breitinger, che si contraddistingue per zelo compilativo, fu altresì la fonte di ispirazione principale per uno dei più importanti rappresentanti della poesia anacreontica tedesca, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, che si cimentò con il *Minnesang* tedesco e che diede vita a un ciclo piuttosto esteso di *Nachdichtungen* (ossia rielaborazioni creative), tra cui spicca la silloge *Gedichte nach Walther von der Vogelweide* («Poesie ispirate a Walther von der Vogelweide»), del 1779.⁶

Un'operazione analoga venne compiuta, pochi anni dopo, da Ludwig Tieck, che nel 1803 pubblicò i *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* («Componimenti d'amore dell'epoca sveva»), in cui confluirono 15 componimenti ispirati alla poesia di Walther.⁷

A partire da un interesse verso la cultura tedesca medievale che, come si è visto, affonda le sue radici moderne nel XVIII secolo, ciò che si osserva nel corso del XIX secolo è un approfondimento del medesimo interesse su basi ideologiche e, contemporaneamente, filologiche. In sostanza, lo sguardo è rivolto all'indietro alla ricerca di punti di riferimento e di modelli per l'avviamento di un processo di costruzione identitaria che investe radicalmente il mondo tedesco. Tale processo è costruito sulla centralità di un rapporto diretto con la tradizione testuale medievale, nella convinzione che l'accesso al recupero dei valori di grandezza del regno tedesco prima della modernità potesse avvenire solo attraverso un'attenta disamina dei testi, intesi come specchio del tempo in cui vennero composti. La valorizzazione del lascito di Walther si intreccia con la riscoperta del *Nibelungenlied*, che per primo divenne oggetto dell'interesse di filologi e intellettuali (cfr. BEIN 2008, p. 242).

Le basi del recupero scientifico del patrimonio culturale (e ideologico) medievale tedesco vengono poste principalmente dall'opera dei fratelli

6. Su Gleim e le poesie ispirate a Walther si veda in particolare MERTENS 2002.

7. Sull'immagine di Walther nel Romanticismo si rimanda in particolare a KREPOLD 2007.

Schlegel e dei fratelli Grimm.⁸ In particolare, nel quadro di generale interesse verso l'indagine del passato nazionale come strumento di fondazione identitaria del presente cui s'è fatto cenno poc'anzi, i fratelli Grimm contribuiscono in maniera decisiva ad affermare l'esigenza di una restituzione dei testi improntata a rigore ricostruttivo, superando quindi la tendenza a «poetizzare» l'oggetto letterario che aveva contraddistinto in larga parte le modalità di ricezione della poesia medievale nel secolo precedente e nella prima ricezione romantica.

La biografia di Walther von der Vogelweide pubblicata da Ludwig Uhland nel 1822, durante le fasi di preparazione dell'opera teatrale *Otto von Wittelsbach*, è, come si è detto in precedenza, la prima tappa importante del percorso di appropriazione del retaggio di Walther. La narrazione della vita del grande poeta tedesco è affidata alla voce dei suoi testi, utilizzati come architrave dell'intera costruzione. La biografia è divisa in nove sezioni, che illustrano su base cronologica e tematica gli aspetti salienti dell'esistenza di Walther.

La peculiarità più evidente dell'opera di Uhland è la scelta di non presentare i testi in alto-tedesco medio, bensì nella traduzione in tedesco moderno, da lui stesso effettuata. Da un lato questa decisione è chiaramente dipendente dall'intenzione di promuovere la divulgazione tra un pubblico vasto, a testimonianza dell'alto valore formativo assegnato al magistero di Walther.⁹

D'altra parte, però, la scelta di Uhland di presentare il testo in traduzione è in parziale contraddizione con l'esigenza di avvicinare il lettore alla fruizione del corpus poetico del grande cantore medievale nella lingua «originale» (PETERS 2007, pp. 13-15). Proprio in quegli anni, infatti, si andava sviluppando un intenso dibattito sulla definizione del canone alto-tedesco in funzione pedagogica. In tale dibattito si sosteneva l'importanza di incentivare, nell'insegnamento scolastico, la lettura dei testi in originale, senza l'ausilio della traduzione, nella convinzione che uno studio della lingua antica contribuisse a radicare l'amore verso quella presente, considerata come amalgama fondamentale nel processo di costruzione di una coscienza nazionale. La discussione finì quindi inevitabilmente con l'intrecciarsi con i progetti di diffusione della poesia medievale di cui si sta ragionando.

8. Sull'importanza dell'opera degli Schlegel e dei Grimm per la fondazione di un metodo scientifico con cui affrontare il recupero del lascito culturale medievale si veda RICHTER 1988, pp. 58-62.

9. D'altra parte, qualche anno prima lo stesso Tieck, con la sua raccolta *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, aveva inteso dare un contributo alla popolarizzazione della poesia tedesca antica (KREPOLD 2007, pp. 52-53).

A ogni modo, Uhland era ben consapevole che la sua scelta avrebbe fatto storcere il naso ai «profondi conoscitori dell'antichità tedesca» («bei gründlichen Kennern des deutschen Alterthums», UHLAND 1822, p. viii). Ciononostante, la biografia di Walther ha il pregio di essere caratterizzata da un notevole equilibrio ricostruttivo ed espositivo, che costituisce il risultato di un lavoro sulle fonti piuttosto capillare e dettagliato, anche se non privo di alcune inesattezze e forzature interpretative, come si vedrà in seguito (RICHTER 1988, p. 63).

Per cogliere appieno il senso e la portata dell'operazione di Uhland occorre soffermarsi in primo luogo su quanto è contenuto nel contesto paratestuale costituito dall'istanza prefativa, che guida il lettore nell'interpretazione delle sezioni seguenti e fornisce le informazioni necessarie a ricavare l'impianto metodologico del lavoro.¹⁰ L'autore intende innanzitutto il suo lavoro come contributo all'esplorazione della poesia tedesca antica («das Erforschen der altdeutschen Poesie»), il cui obiettivo principale è quello di creare un'immagine vivace e completa dell'attività letteraria del periodo medievale. Per Uhland, insomma, Walther è l'emblema di un'epoca, quella degli Staufer, a cui egli – ed altri prima e dopo di lui – guardava con grande interesse in funzione di critica del presente.

Ciò che gli preme soprattutto è l'equilibrio tra la ricerca di quanto è comune alle diverse epoche della storia letteraria umana e ciò che invece costituisce il particolare nel risultato dell'atto creativo:

Es gibt eine Überlieferung von Geschlecht zu Geschlecht; es gibt eine freie Dichtung begabter Geister. Beides muß die Geschichte der Poesie zu würdigen wissen (UHLAND 1822, p. 31).

(Esiste una trasmissione da generazione a generazione; esiste una poesia libera, opera di spiriti dotati. La storia della poesia deve saperle valorizzare entrambe).

Tuttavia la necessità di mettere in opportuno rilievo il particolare sovrasta le preoccupazioni di rigore filologico:

Man wird behaupten, durch eine kritische, mit den verschiedenen Lesarten und den nötigen Erklärungen ausgestattete, das Unechte vom Echten ausschließende und den vielfach gestörten Rhythmus in seiner Reinheit herstellende Ausgabe seiner Lieder würde das beste für den alten Dichter geschehen. Weit entfernt, das Verdienstliche und die Wichtigkeit eines solchen Unternehmens zu mißerkennen, bin ich doch der Meinung, daß nur dann jenes einzelne sein

10. Sul concetto di paratesto e di istanza prefativa si veda in particolare GENETTE 1987.

rechtes und volles Licht erhalten könne, wenn erst der Geist und Zusammenhang des Ganzen gehörig erkannt ist (UHLAND 1822, pp. 32-33).

(Si dirà che un'edizione critica dei suoi componimenti, corredata delle diverse varianti e delle necessarie spiegazioni, che distingua ciò che è autentico da ciò che è spurio e che ripristini nella sua purezza il ritmo, ripetutamente corrotto, sarebbe ciò che di meglio potrebbe capitare all'antico poeta. Ben lungi dal misconoscere i meriti e l'importanza di una simile impresa, credo tuttavia che ciò che è peculiare possa essere messo giustamente in piena luce solo se viene riconosciuta la sua appartenenza allo spirito e al contesto complessivo).

Risulta a tal proposito interessante l'osservazione di Christian Kreppold (2007, p. 48), per cui ciò che Uhland descrive in questa sezione della Vorrede corrisponde appieno al circolo ermeneutico di Gadamer, secondo cui si dovrebbe intendere il tutto a partire dal particolare e il particolare dal tutto.

Nel testo della biografia l'elemento che Uhland mette in maggiore rilievo della figura del poeta tedesco è quella che egli definisce «Vaterlandsliebe» («amore patrio»), unitamente alla celebrazione della grandezza della propria terra.

Nel commentare il testo del cosiddetto *Reichston*, in cui Walther esprime il proprio lamento per la decadenza dei costumi tedeschi rispetto agli splendori del passato, Uhland scrive che l'amore per la patria è «l'anima di una parte considerevole delle sue poesie» («ist die Seele eines bedeutenden Teils seiner Dichtungen»). Aggiunge inoltre:

Ihm gebührt unter den altdeutschen Sängern vorzugsweise der Name des vaterländischen. Keiner hat, wie er, die Eigentümlichkeit seines Volkes erkannt und empfunden. Wie bitter wir ihn vorhin klagen und tadeln hörten, mit stolzer Begeisterung singt er anderswo den Preis des deutschen Landes, vor allen andern, deren er viele durchwandert (UHLAND 1822, p. 48).

(A lui spetta di preferenza, tra gli antichi poeti tedeschi, il titolo di patriota. Nessuno ha riconosciuto e sentito quanto lui la straordinarietà del suo popolo. Come prima lo abbiamo sentito dar voce a lamenti e critiche, altrove egli canta con orgoglioso entusiasmo la lode della terra tedesca sopra tutte le altre: molte di queste terre furono da lui stesso attraversate).

Questa veste di acuto critico della contemporaneità, che coniuga spunti elegiaci e toni celebrativi, è di fatto la cifra della figura del poeta tedesco. In particolare, la peculiarità di Walther è per Uhland quella di aver afferrato il presente («die Gegenwart ergriffen») con la sua opera. Per questo egli è presentato come un modello per i cittadini tedeschi

del XIX secolo: un modello di impegno da imitare e da importare nel complesso contesto politico e ideologico della Germania in epoca postnapoleonica.

Tuttavia, come accennato in precedenza, l'approccio ricostruttivo di Uhland non è esente da alcune forzature, dipendenti in buona misura dalle posizioni ideologiche dello stesso autore della biografia. Nonostante lo sforzo filologico e traduttivo, occorre infatti osservare che alcuni aspetti dell'incerta biografia dell'autore del *Reichston* non potevano non destare imbarazzo in Uhland perché pericolosamente contrari al suo credo politico. Mi riferisco in particolare a due elementi, già ricordati da Richter (1988): **da un lato la presunta origine nobile di Walther** e dall'altro quella parte della sua produzione poetica che coincide con l'encomio dell'imperatore. Fare di un nobile poeta il vessillo del cambiamento politico della Germania nell'epoca della Restaurazione certamente mal si conciliava con le posizioni espresse da Uhland, che vedeva nell'aristocrazia uno dei nemici da battere. È per questo che sulla questione dell'origine di Walther egli dimostra una notevole cautela, per non dare credito a ipotesi che potessero inficiare l'intero impianto argomentativo della biografia, costruito sull'esemplarità dell'opera di Walther.

Per quanto riguarda la questione della lode dell'imperatore, Richter osserva che Uhland **esclude significativamente dal novero dei componimenti di tono politico** da lui citati i versi che Walther scrisse in lode di Ottone IV. La scelta di tale esclusione è con ogni probabilità da ricondursi al motivo menzionato in precedenza: l'encomio dell'imperatore non era in sintonia con la strategia di costruzione dell'immagine di Walther che Uhland **aveva intenzione di attuare. La selezione dei componimenti** inseriti nel testo della biografia non risponde quindi solo a criteri cronologici e tematici ma rivela l'incidenza del sostrato ideologico sul progetto generale.

Esiste inoltre un altro aspetto tutt'altro che secondario che occorre perlomeno citare. Benché la biografia in questione dimostri con chiarezza lo scrupolo di raccolta delle fonti da parte di Uhland, **risulta eccessivamente semplificatoria**, e quindi fuorviante, l'interpretazione della polemica antipapale di Walther, rivolta contro le trame di dominio di Innocenzo III, come atteggiamento critico nei confronti dell'istituzione ecclesiale *tout court*. Anche in questo caso si tratta, in sostanza, di una «forzatura» interpretativa, anch'essa destinata a incidere in modo significativo sulla cristallizzazione dell'immagine del poeta tedesco nei decenni successivi e al tempo stesso dettata dall'intenzione di Uhland di mettere in rilievo l'attualità di Walther, **anche sul piano della contrapposizione tra stato e chiesa** (PETERS 2007, p. 13).

A livello generale, dunque, è certamente possibile affermare che Uhland proietta su Walther la propria concezione nazionale, facendo di lui il vate a cui guardare con ammirazione per la sua capacità di cogliere l'essenza della tedeschità e per l'acume del suo sguardo critico sulla contemporaneità. Come ricorda Gerstmeier (1977, p. 156), nel corso del XIX secolo, e a partire da Uhland, Walther viene considerato come il più grande poeta nazionale, vessillo del patriottismo e della difesa dell'unità nazionale e dell'onore tedeschi, in contrapposizione con l'ingerenza straniera, soprattutto romana.

Abbiamo visto poc'anzi che nelle sue riflessioni sulla divulgazione del patrimonio letterario di Walther von der Vogelweide, Uhland identifica di fatto anche quello che è per lui il compito dell'edizione critica, ovvero la separazione tra ciò che è autentico (*das Echte*) e ciò che è spurio (*das Unechte*). Il compito del filologo sarebbe quindi quello di stabilire quali sono gli elementi genuini, eliminando dalla definizione del corpus da editare ciò che non corrisponde al quadro precostituito.

A questo obiettivo si collega certamente anche l'operazione di Karl Lachmann, che assieme ai fratelli Grimm diede un contributo decisivo alla nascita della filologia tedesca. Pubblicata nel 1827, l'edizione da lui curata del corpus delle poesie di Walther si pone tuttavia obiettivi complessivamente differenti rispetto a Uhland e si colloca in un'attività ecdotica che aveva già prodotto, in ambito germanistico, due lavori importanti: l'edizione critica del *Nibelungenlied* e quella dell'*Iwein* di Hartmann von Aue. Il metodo impiegato da Lachmann per l'edizione dei testi tedeschi medievali è basato sulla sua precedente attività filologica sui testi della classicità ed è costruito sulla necessità dell'esame attento e scrupoloso dell'intera tradizione di un testo, con l'intento di stabilire le relazioni genealogiche della trasmissione dei testimoni, per poi proporre una ricostruzione del testo che si avvicini il più possibile all'originale. Per Lachmann la trasmissione di un testo attraverso fasi successive è segnata dall'allontanamento dalla dizione dell'originale. Spetta dunque al filologo ripristinare il testo, che nel corso del processo di copiatura è andato via via corrompendosi.

L'intento primario di Lachmann è certamente diverso rispetto a quello di Uhland. Se quest'ultimo mirava infatti a un'ampia divulgazione dell'opera di Walther, ottenuta anche attraverso un adeguamento del testo tramite la traduzione, Lachmann operava nel segno del rigore ricostruttivo, a prescindere da preoccupazioni sull'ampiezza della ricezione. Nella prefazione all'edizione, il filologo tedesco dichiara di voler pubblicare l'opera del più ricco e poliedrico poeta del XIII secolo «in forma degna» («in würdiger gestalt», LACHMANN 1827, p. iii). Accanto a una dettagliata descrizione dei principali testimoni manoscritti del corpus di

Walther, Lachmann dichiara inoltre di aver scartato dall'edizione quei componimenti che, su basi metriche e linguistiche, non potevano, a suo dire, essere attribuiti a Walther. In questo senso, quindi, le riflessioni sul compito dell'edizione critica proposte da Uhland vengono riprese e implementate dallo stesso Lachmann, che con la sua opera contribuisce a stabilire il canone waltheriano.

Uhland e Lachmann rappresentano sotto molti aspetti gli estremi di un processo di ricezione e rielaborazione piuttosto articolato, caratterizzato dalla tensione tra le urgenze ideologiche di un recupero in funzione nazionalistica delle idee di Walther e la necessità di una ricostruzione rigorosa del corpus poetico. L'opera di **Karl Simrock**, pubblicata a Berlino nel 1833 con il titolo *Gedichte Walthers von der Vogelweide* («Poesie di Walther von der Vogelweide»), si colloca in un certo senso a metà strada tra i due estremi: pur essendo orientata a promuovere un'ampia diffusione dell'opera del grande poeta tedesco, come nel caso di Uhland, la traduzione è basata sull'edizione di **Lachmann**, di cui **Simrock fu allievo**.¹¹ La silloge di traduzioni coniuga quindi, almeno in parte, il fervore pedagogico della popolarizzazione del lascito artistico e ideologico di Walther con il rigore del metodo ricostruttivo. È tuttavia interessante notare, a tal proposito, che Simrock inserisce nel novero dei testi tradotti anche alcuni componimenti che Lachmann aveva deciso di non includere nella sua edizione. Il rapporto con l'opera del maestro non si esaurisce dunque in una ripresa acritica delle scelte operate nel corso del processo di edizione del testo.

Come osserva Richter (1988, p. 76), l'impresa traduttiva è guidata dall'interesse nazional-politico di **Simrock**, che risulta ancora più incisivo che nel caso di Uhland e di Lachmann.

Analogamente a quanto osservato da Uhland, nella prefazione Simrock afferma infatti che Walther è il poeta che meglio di ogni altro è riuscito a «toccare e far risuonare a tal punto tutte le corde dell'animo tedesco» («weil kein anderer so sehr alle Saiten des deutschen Gemüths berührt und angeklungen hat», SIMROCK 1832, p. v). Inoltre anche qui, come in Uhland, il poeta diviene l'emblema dell'epoca sveva, quella dominata dagli Staufer. Simrock sottolinea quindi l'impegno politico di Walther,

der selbst mithandelnd an dem großen Kampf Theil nahm, dessen politische Gedichte, dessen heftige nicht selten Luthers Kraft und Nachdruck erreichende

11. Un altro allievo di Lachmann, **W. Wackernagel**, collaborò all'edizione delle poesie in traduzione curando l'ampio apparato di annotazioni esplicative della silloge.

Angriffe gegen den Papst und die Mißbräuche der Kirche kein unerhebliches Gewicht in die Wagschale warfen (SIMROCK 1832, pp. viii-ix)

(il quale, agendo lui stesso, prese parte alla grande lotta. Le sue poesie politiche, i suoi feroci attacchi contro il papa e contro gli abusi della chiesa, che spesso eguagliano la forza e il vigore di Lutero,¹² non gettarono un peso insignificante sulla bilancia).

Secondo Simrock, la Germania aveva dimenticato il suo cantore, che più di ogni altro aveva celebrato il suo onore e l'elogio dei suoi uomini e delle sue donne («*der seine Ehre, den Preis seiner Männer und Frauen wie kein anderer verherrlichte*», SIMROCK 1832, p. ix).¹³ L'autore si chiede inoltre se la Germania sia davvero lo stesso paese «*das schon vor sechshundert Jahren, als seine Kaiser noch die Weltgeschichte lenkten, eine eigenthümliche, reiche und gebildete Poesie aus sich hervorgebracht*» («che già seicento anni fa, quando i suoi imperatori ancora guidavano la storia universale, ha prodotto una poesia singolare, ricca e colta», SIMROCK 1832, p. ix).

Da queste parole ben s'intende l'importanza che per Simrock riveste la traduzione del corpus di Walther: in quanto massimo interprete della grandezza e dello splendore del glorioso passato nazionale, la sua opera assurge a specchio di un tempo memorabile e diviene quindi modello di riferimento per le generazioni presenti, di cui può assumere la funzione di guida. È su queste basi ideologiche, che affondano le radici nel dibattito politico e culturale del primo Ottocento, che va inteso tutto il lavoro di traduzione di Simrock.

A questo punto è interessante soffermarsi brevemente sulla strategia traduttiva della silloge.¹⁴ Essa è certamente dettata dall'esigenza di rendere il testo di Walther accessibile ad un vasto pubblico. Pertanto non stupisce che la traduzione sia caratterizzata dalla tendenza a privilegiare uno stile piano, in cui agli arcaismi, assai rari, si preferiscono termini più rispondenti a un uso contemporaneo. Lo stesso vale per la

12. Sull'interpretazione ottocentesca di Walther come «antesignano» di Lutero si veda, ad esempio, quanto osservato in PETERS 2007, p. 13.

13. Il riferimento di Simrock è con ogni probabilità al celebre *Preislied* («carne d'encanto») *Ir sult sprechen willekomen* («Voi dovete darmi il benvenuto»), che godette di una certa popolarità già nel Medioevo e che nel corso del XIX secolo divenne uno dei *Lieder* più noti del poeta tedesco. Il *Preislied* è alla base del celebre *Lied der Deutschen* («canto dei tedeschi»), scritto da Heinrich Hoffmann von Fallersleben e a tutt'oggi cantato, anche se non per intero, come inno nazionale tedesco.

14. Per un approfondimento dell'analisi della strategia traduttiva dei *Gedichte Walthers von der Vogelweide* si rimanda a MOSER 1976, pp. 246-270.

veste metrica dei componimenti. In questo senso possiamo dire che Simrock si distingue piuttosto nettamente da Tieck e dallo stesso Uhland. Tieck, infatti, mirava a conservare il lessico e le specificità delle poesie di Walther. Rispetto a Uhland, invece, mi pare che la diversità dipenda principalmente dal contesto in cui la traduzione è collocata: nel caso del poeta di Tübingen, infatti, occorre ricordare che il testo tradotto non è il fine ultimo del lavoro bensì un tramite per la realizzazione di una biografia del poeta, una sorta di puntello dell'intera impalcatura. Utilizzando la terminologia coniata da Lawrence Venuti (1995, p. 20) riguardo alla definizione della strategia traduttiva in relazione al destinatario, possiamo dire che la traduzione di Simrock mira quindi a un addomesticamento (*domestication*) del testo medievale, che viene adattato a un contesto di ricezione piuttosto eterogeneo e caratterizzato, tutto sommato, dalla scarsa familiarità con il vocabolario e le consuetudini metrico-ritmiche della poesia medievale. Tale scarsa familiarità è legata al fatto che, prima di Simrock, la forbice esistente tra l'interesse degli intellettuali per Walther e quello del pubblico non specialista era tale da rendere editorialmente poco rilevanti gli sforzi di coloro che avevano a cuore la riscoperta della tradizione poetica medievale come strumento di conoscenza del passato «nazionale». In sostanza, l'impegno significativo che si osserva sul piano della ricezione colta stenta a far vedere i suoi frutti in termini di divulgazione al di fuori di ristrette cerchie. Analizzato alla luce di questa considerazione, mi pare quindi che l'avvicinamento del testo alle esigenze del lettore abbia contribuito al successo dell'operazione di Simrock, la cui traduzione venne ristampata ben dieci volte, di cui otto mentre egli era in vita. E sta proprio qui l'importanza del suo contributo alla ricezione di Walther: la traduzione di Simrock segna infatti uno scarto significativo con il recente passato e genera il cambio di passo della ricezione, che da quel momento in avanti potrà contare sull'esistenza di un pubblico significativamente più ampio. A questo punto Walther esce dalle ristrette schiere della cultura elitaria e diviene via via patrimonio nazionale, vessillo di un cambiamento fondato sulla grandezza del passato. Ma questo è anche l'inizio di un percorso di divulgazione che, svincolato progressivamente dalle preoccupazioni filologiche – intese come necessità di contestualizzazione storico-culturale della produzione testuale – si rivelerà tutt'altro che lineare, all'insegna di un nazionalismo che, a cavallo tra le due guerre, giungerà ad assumere i tratti inquietanti e agghiaccianti del volto di Hitler e della sua macchina di propaganda, di cui Walther, incolpevole e impotente, sarà uno degli ingranaggi.

BIBLIOGRAFIA

- BEIN 1999 = TH. BEIN, *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999.
- BRUNNER ET AL. 2009 = H. BRUNNER, G. HAHN, U. MÜLLER, FV. SPECHTLER, *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*, München, C.H. Beck, 2009².
- CORMEAU 1996 = WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. Ch. Cormeau, Berlin - New York, de Gruyter, 1996.
- DOLFINI 1977 = G. DOLFINI, *Walther von der Vogelweide. Canti*, scelta e introd. di G. Dolfini, trad. di M.G. Andreotti Saibene, acqueforti e disegni di K. Plattner, Milano, Verba, 1977.
- GENETTE 1987 = G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil 1987 (trad. it., *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).
- GERSTMAYER 1977 = G. GERSTMAYER, *Walther von der Vogelweide im Wandel der Jahrhunderte*, Hildesheim, G. Olms, 1977 (rist. dell'ed. Breslau, 1934).
- KREPOLD 2007 = CH. KREPOLD, *Das Walther-Bild der Romantiker zwischen «Universalpoesie» und Konfessionalismus – Zu Tieck, Uhland und Eichendorffs Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, in TH. BEIN (hrsg.), *Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther: Beiträge zu Motivik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption*, Frankfurt am Main - Berlin - Bern - Bruxelles - New York - Oxford - Wien, Peter Lang, 2007, pp. 47-68.
- LACHMANN 1827 = K. LACHMANN, *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*, Berlin, 1827.
- MANCINELLI 1994 = GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristano*, a cura di L. Mancinelli, Torino, Einaudi, 1994.
- MERTENS 2002 = V. MERTENS, «zum besten zweyer armen Mägdchen». *Johann Wilhelm Ludwig Gleims Gedichte nach den Minnesängern und Walther von der Vogelweide*, in TH. BEIN (hrsg.), *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption*, Frankfurt am Main - Berlin - Bern - Bruxelles - New York - Oxford - Wien, Peter Lang, 2002, pp. 225-248.
- MOSER 1976 = H. MOSER, *Karl Simrock. Universitätslehrer und Poet, Germanist und Erneurer von «Volkspoesie» und älterer «Nationalliteratur»*. *Ein Stück Literatur-, Bildungs- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bonn, Erich Schmidt Verlag, 1976.
- PETERS 2007 = J. PETERS, «Es ist überflüssig, diesen Dichter für die Jugend zu empfehlen». *Zum Stellenwert der Lyrik Walthers von der Vogelweide im altdeutschen Unterricht des 19. Jahrhunderts*, in TH. BEIN (hrsg.), *Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther: Beiträge zu Motivik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption*, Frankfurt am Main - Berlin - Bern - Bruxelles - New York - Oxford - Wien, Peter Lang, 2007, pp. 9-28.
- RICHTER 1988 = R. RICHTER, *Wie Walther von der Vogelweide ein «Sänger des Reiches» wurde. Eine sozial- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung zur Rezeption seiner «Reichsidee» im 19. und 20. Jahrhundert*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1988.
- SCHOLZ 2005 = M.G. SCHOLZ, *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2005².

- SIMROCK 1827 = K. SIMROCK, *Gedichte Walthers von der Vogelweide*, Übersetzt von K. Simrock und erläutert von W. Wackernagel, Berlin, 1827.
- UHLAND 1822 = L. UHLAND, *Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter*, in L. UHLAND, *Werke*, hrsg. H. Fröschle, W. Scheffler, 4, München, Winkler, 1984, pp. 31-108.
- VENUTI 1995 = L. VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London - New York, Routledge, 1995.

Medioevo romantico

Mary Shelley e l'Italia

LIA GUERRA

It is a well known issue with literary criticism of the Romantics that the Middle Ages was a fascinating source of inspiration for both poets and prose writers. The essay studies the marks left on Mary Shelley's corpus by this interest, first of all analyzing the deep knowledge she had of Italian Medieval history and the large competence she was able to acquire through the study of Sismondi, Dante, Petrarca, Machiavelli, Villani, Muratori. Moreover, the use she made of such a cultural background in a variety of her works, from the short story to the historical romance to the biographical essay, is investigated. Biographical elements are also highlighted in the essay in order to justify Shelley's interest in Italian history, namely the long years she spent in the country and her involvement with its politics. Attention is also bestowed on the great historical sensibility she inherited from her father, and indirectly from her mother, resulting in a well documented fictional rendering of Medieval Italy, in which women play a prominent role.

Poco frequentato nella tradizione italiana contemporanea, il racconto breve o *short story* è un genere d'elezione nella cultura anglosassone, dove, lungi dal figurare come ancillare al romanzo, ne costituisce piuttosto la radice e la matrice. Il genere ha notoriamente raggiunto livelli di eccellenza nei paesi di lingua inglese, dove anche il consumo di *short stories* attesta nel favore del pubblico una fortuna ininterrotta. All'interno di questa tradizione, la letteratura del Medioevo non costituisce solo il punto di partenza, come del resto in tutte le letterature europee, ma una fonte costante di ispirazione. Il dialogo con la letteratura medievale continua a dimostrarsi produttivo, irradiandosi non solo sulla forma narrativa del racconto, ma anche sul genere del romanzo (due modalità del raccontare che ci interessano per l'esame del «case study» in questione, la produzione «storica» di Mary Shelley legata al Medioevo). Si tratta certamente di segni della vitalità della letteratura *tout court*, della sua capacità propulsiva che, nonostante l'attuale proliferazione di sempre

più raffinati mezzi di comunicazione, continua a intercettare nell'affabulazione il grande strumento della comunicazione, se non addirittura l'unica vera possibilità di contrastare la fine e prospettare la rinascita attraverso l'eterno *storytelling*. Se è vero che la memoria collettiva è il solo antidoto a garantirci contro la caducità delle cose nel tempo, è altrettanto vero che essa può essere tenuta viva solo dalla continuità del raccontare.

Ciò che interessa indagare in questa sede è la persistenza nel tempo del fascino di un'epoca che la contemporaneità ci porta a leggere come antica, e dei segni che ha lasciato. La teoria della ricezione ci ha insegnato ad apprezzare non solo l'ampiezza della circolazione dei testi ma anche il modo, diversificato nel tempo, della loro ricezione, lettura, traduzione. Ci ha insegnato, insomma, a capire che per cogliere non solo la «durata» di certe opere o generi letterari, ma anche l'intertestualità che è alla base pur dell'opera più originale,¹ lo studio della ricezione è operazione essenziale. La storia dei generi letterari in particolare è fatta di lunghe durate. L'epica, la lirica e la prosa testimoniano un percorso di migrazione e radicamento da una cultura all'altra: si pensi solo al peso che la produzione italiana ha avuto nella fondazione dell'identità letteraria moderna della cultura inglese. Fu proprio in ragione di tale sudditanza che il Romanticismo inglese si preoccupò di sottrarre al lungo periodo di latenza la produzione medievale autoctona in *Old English* e *Middle English*, che l'evoluzione della lingua aveva reso difficilmente fruibile. La ricostruzione del Medioevo romantico si assunse in sostanza la responsabilità di individuare un percorso ininterrotto atto a certificare l'esistenza di una tradizione, anche a costo di forzature astoriche e scarsamente filologiche. Non è un caso che il lemma «medieval» sia attestato dall'*Oxford English Dictionary* solo a partire dal 1827 (ad indicare che il periodo così denominato costituiva un'interruzione nel progresso della cultura classica) e tenda, da quel momento, a rimpiazzare il desueto «gothic» con il quale, in modo generico e fortemente antistorico, si definivano in modo spregiativo tutte quelle opere che non si adeguavano ai canoni critici del Settecento (e che, a partire dall'Ottocento, vennero ad assumere – in ambito letterario – sfumature di sensazionalismo). Peraltro la voce «Middle Ages», o età di mezzo, che si situa cioè tra il mondo dell'antichità classica e gli standard di civiltà moderna, venne a rafforzarsi nel corso dell'Ottocento anche in concomitanza con il quasi coevo ingresso del termine *Renaissance* (attestato dall'*Oxford English Dictionary* a partire dal 1836, a testimoniare un nuovo senso

1. Secondo Genette (1982) ogni testo è un palinsesto sotto le cui tracce grafiche sono visibili i segni di scritture precedenti.

della storia). Al Medioevo la nuova *middle class* inglese faceva risalire le proprie strutture sociali, economiche, politiche e intellettuali: i medievisti romantici, recuperando le letterature popolari, le rielaborano al fine di farle coincidere con la propria visione del Medioevo, quella cioè che poteva ridimensionare la straordinaria spaccatura intercorsa. E se l'operazione era filologicamente impossibile, pure fu tanto convincente da condizionare la ricezione del Medioevo non solo presso i Vittoriani, ma anche per parte del Novecento.

L'interesse per il Medioevo non è infatti mai tramontato del tutto nella cultura inglese:² è però a partire dal Settecento che l'attenzione inizia a specializzarsi e il fenomeno diventa sorprendentemente ingombrante. Già nell'*Account of the Greatest English Poets* (1694) Addison inseriva Chaucer nel canone e gli faceva aprire la serie degli affabulatori in prosa e in rima, come colui che aveva interrotto il lungo sonno degli antenati, definiti *dull* e insensibili al fascino delle Muse.³ Steele e lo stesso Addison poi intervennero sui loro giornali con parole di apprezzamento per la ballata medievale *Chevy Chase* e per lo Spenser arcaico; una *Collection of Old Ballads* fu pubblicata nel 1723 e l'anno successivo uscì *The Evergreen* di Allan Ramsay, antologia di antiche canzoni scozzesi. La vera riabilitazione del passato «gotico» della cultura inglese avvenne però, come è noto, con le *Letters on Chivalry and Romance* di Richard Hurd (1762), e le *Reliques of Ancient English Poetry* di Thomas Percy (1765), che rievocano una società medievale organica e unitaria. Hurd e Percy segnano l'apice di una stagione puntellata anche dal romanzo gotico che nasce nello stesso anno 1765 con *The Castle of Otranto* di Horace Walpole e che culmina nelle *forgeries* di Macpherson e Chatterton, fenomeni culturali e di gusto da cui avrebbero tratto immenso vantaggio la poesia e la *fiction* di Walter Scott. Secondo Richard Hurd, il fenomeno del «gothic revival» da un lato soddisfaceva la necessità di individuare nuove fonti di ispirazione, ma dall'altro andava incontro al nascente spirito nazionalista che plaudiva alla riscoperta di temi indigeni, lasciando

2. Ne sono prova, ad esempio, l'utilizzo che Edmund Spenser fece di un linguaggio pseudomedievale per raccontare nella *Faerie Queene* (1590-1596) storie allegoriche di cavalieri; o i *plays* prodotti dai maggiori drammaturghi elisabettiani e incentrati sui re Edward II, John, Richard II o sulla War of the Roses; o ancora un testo come la *Morte d'Arthur* di Thomas Malory, che fu ristampato fino al 1634 (e riedito nel 1816 in pieno Romanticismo da Robert Southey) e che riecheggia con fascino inalterato nei *pageants* vittoriani di Tennyson. Ma soprattutto ne conferma l'inalterata fortuna la straordinaria confluenza di temi e personaggi, inattaccati dalla ruggine del tempo, nel romanzo contemporaneo e nel cinema, per non parlare dei videogiochi.

3. In *The Annual Miscellany for the year 1694, being the fourth part of Miscellany Poems*, London, Tousey, MDCXCIV.

ai più conservatori la fedeltà alle gerarchie stabili del passato. La popolarità in ambito ottocentesco del *romance* medievale, inteso nell'accezione di «exotic» e/o «otherwordly», informerà anche la breve ma intensa produzione poetica di John Keats che, in *Specimen of an Introduction to a Poem* (1816), all'inizio della propria carriera, scriveva: «I must tell a tale of chivalry», sotto la suggestione della poesia di Edmund Spenser. Ma è soprattutto vero che il dialogo con la storia inaugura anche una nuova stagione del romanzo di lingua inglese contemporaneo, che ha nel Medioevo una feconda fonte di ispirazione.⁴

La pubblicazione dell'*Histoire des Républiques italiennes du Moyen-âge* di Simonde de Sismondi (1809-1818) rappresentò per l'Ottocento inglese un punto di non ritorno. L'autore, primo fra gli storici del Medioevo, seppe indicare la differenza fra il mondo feudale nella sua realtà sostanzialmente brutale e i tentativi successivi di idealizzazione di quel mondo, e individuò fra i tratti generali della letteratura romantica il suo carattere nazionale, popolare e cristiano, e soprattutto cavalleresco.

Dell'*Histoire* di Sismondi, come pure dell'opera di Dante, di Petrarca, di Machiavelli, di Villani, di Muratori (solo per citare le principali fonti italiane) si servì a piene mani Mary Shelley per conoscere il Medioevo italiano. Il frutto di tale studio prese varie forme nella sua produzione, dal *romance* storico al racconto breve, al saggio biografico.

Valperga, il secondo romanzo che «the author of *Frankenstein*» diede alle stampe (1823), ambientato nell'Italia medievale, segnò l'inizio di una stagione nuova nella sua scrittura, e, nelle parole di Stuart Curran (1997, p. xiv), «her first step into [personal and financial] independence». Scritto fra Pisa e Bagni di Pisa a partire probabilmente dal marzo del 1820, nella stagione più cupa della sua esistenza, fra i lutti familiari e la depressione legata alla deriva reazionaria dell'Inghilterra, fu concepito forse già dalla fine del 1817,⁵ anche se il progetto prese poi consistenza

4. Il saggio di Antonia Byatt *On Histories and Stories* (BYATT 2000) chiaramente testimonia, per mano di chi frequenta tale riscoperta con convinzione nella propria scrittura creativa, come «the renaissance of the historical novel» abbia di fatto coinciso con «a complex self-consciousness about the writing of history itself» (p. 9), e come la sopravvivenza delle letterature del passato sia anche dettata dalla necessità estetica, dalla possibilità cioè di collegare «the pleasure of writing to the pleasure of reading» (p. 11). Ma spunti medievali sono alla base non soltanto della letteratura di finzione «alta», come quella di Byatt, ma anche della sterminata scrittura più divulgativa, come quella popolarissima di Tracy Chevalier, che in *The Lady and the Unicorn* (2003) ricostruisce un affascinante *tableau* di Europa medievale.

5. Le letture, puntualmente registrate come era prassi per la Shelley sulle pagine dei *Journals*, e indicate anche nel brevissimo «Preface» a *Valperga*, segnalano a questa data l'impegno sulla *Divina Commedia* e sui saggi storici di Hume. La Shelley aveva iniziato a leggere in italiano fin dal 1814 (dopo la fuga d'amore con Percy B. Shelley), quando sul

a Napoli, nei primi mesi del 1819 in seguito alla lettura dell'opera di Sismondi e dovette solo attendere la possibilità di ricerche bibliografiche accurate che Pisa appunto poté in seguito garantire. Fra le fonti storiche italiane è in particolare la *Vita di Castruccio Castracani da Lucca* di Machiavelli (1532) a costituire la base di lavoro,⁶ insieme alle *Chroniche* (dalle origini al 1346) di Giovanni Villani (1537), alle *Dissertazioni sopra le Antichità italiane* di Ludovico Antonio Muratori, i *Viaggi in Toscana* di Targioni-Tozzetti e l'*Osservatore Fiorentino* del Lastri, alla cui lettura la Shelley si accostò a partire dall'aprile 1820. A queste fonti vanno certamente aggiunti tutti quei testi della letteratura italiana – Dante, Petrarca, Boccaccio in primis – che Mary Shelley lesse a partire dal 1817, come testimonia il diario, e soprattutto dopo il trasferimento in Italia, avvenuto il 30 marzo del 1818, per il soggiorno che si sarebbe prolungato fino al 1823, nonché quelli letti nei mesi della scrittura di *Valperga*, come i novellieri toscani (Sacchetti, Bandello, il *Novellino*). Né fu certo casuale la lettura di *The Bride of Lammermoor* e di *A legend of Montrose*, ma soprattutto del fresco di stampa *Ivanhoe* (1819) di Walter Scott (che Leigh Hunt le fece arrivare nel giugno del 1820), se non altro per prendere le distanze da quella forma di romanzo storico. Nelle intenzioni dell'autrice, il titolo del romanzo sarebbe dovuto essere *Castruccio, Prince of Lucca*: fu Godwin, incaricato di «piazzare» il testo presso l'editore, a suggerire il cambiamento. Come acutamente nota S. Curran, si trattò probabilmente di un tentativo «to represent the novel's balance of forces» (CURRAN 1997, p. xxii e nota) fra personaggio maschile e personaggio femminile, rappresentato dal toponimo.

Quale la ragione prima di questo interesse? La motivazione profonda, al di là degli spunti offerti dai luoghi,⁷ dalla cronaca del tempo (le rivo-

Journal del 22 ottobre registrava di aver terminato di leggere l'autobiografia di Vittorio Alfieri (SHELLEY 1987, 1, p. 37); l'anno successivo pregava Thomas J. Hogg di insegnarle seriamente l'italiano così da poter condividere con lui letture (1, p. 57) che P.B. Shelley già conduceva con grande impegno (affrontando nel 1815 Ariosto, Guarini e Tasso). La famosa estate del 1816 consentirà, inoltre, a Mary Shelley di approfittare della presenza, accanto a Lord Byron, dell'italiano John Polidori per continuare in modo sistematico lo studio della lingua.

6. Si veda la precisa ricostruzione delle fasi della composizione e delle probabili fonti dirette e indirette utilizzate dalla Shelley in CROOK 1996. Partendo dall'esame dei *Working Notebooks* della Shelley conservati alla Bodleian Library di Oxford, la curatrice ha identificato anche le edizioni usate dalla Shelley dei volumi di Muratori, Sismondi, Villani, Targioni e Lastri.

7. *Valperga* è l'unico romanzo della Shelley ambientato, e scritto, totalmente in Italia, sullo sfondo di una Toscana in cui si era ormai stabilita una notevole colonia di inglesi.

luzioni abortite a Napoli⁸ e in Piemonte) e dalle letture? Certamente c'è una forte componente autobiografica nell'interesse per la Storia, e nella volontà di indagarne gli attori secondari. Sullo sfondo innanzitutto c'è la lezione che veniva alla Shelley dalla disciplina dello studio praticata sotto la guida del padre fin dagli anni dell'adolescenza. Perché la scrittura di Mary Shelley è sempre un «romanzo familiare», non tanto o non solo nel senso che i personaggi che crea sono fantasmi delle persone a lei più vicine, ma soprattutto nel senso letterale del termine, e cioè nel senso che la sua scrittura non può prescindere da altre scritture familiari, e cioè dalle opere di Godwin, della Wollstonecraft, e di P.B. Shelley.

In *Valperga* l'ossessività del protagonista maschile deve molto ai personaggi dei romanzi di Godwin, mentre la lezione indiretta della madre pesa nella rappresentazione delle due principali figure femminili: la contessa di Valperga, Euthanasia degli Adimari, l'unica figura politica del romanzo che tende alla conciliazione piuttosto che all'antagonismo, una figura di femminista e filantropa che sicuramente incarna alcuni aspetti della personalità di Mary Wollstonecraft che Mary Shelley poteva aver assorbito dalla lettura delle sue opere, e Beatrice, in cui prende vita la preoccupazione per la *sensibility* che attraversa tutta l'opera della Wollstonecraft e che la figlia aveva già drammatizzato in modo icastico nella storia di Victor Frankenstein e della sua Creatura. Due figure di donne che sono centrali alla trama del romanzo, le vere protagoniste della parola, e che – condizione assolutamente inedita nella breve tradizione del romanzo storico di lingua inglese – incarnano valori divergenti: illuministi (o shelleyani: fratellanza, amore universale, amore della natura) l'una, Euthanasia; *maudits* e romantici l'altra, la folle profetessa Beatrice (autrice della propria autodistruzione).

In questo romanzo storico (come nei successivi) la Shelley tende a ricostruire una storia di vita, o frammenti di una storia, attraverso una frantumazione del soggetto narrante che diventa plurale, specchio di altre vite e altre storie. Sulle orme di Sismondi che aveva indicato nella politica degli stati guelfi toscani il portabandiera di ideali democratici e «locali» (contrapposti a quelli incarnati dalla fazione ghibellina a fianco dell'imperatore del Sacro Romano Impero), Euthanasia incarna la libertà repubblicana proponendosi non già come figura-strumento della cultura patriarcale dominante, quanto piuttosto come attrice in uno scontro di *gender* e paradigmi storici. La lezione appresa alla scuola di Godwin (la storia offre spunti per la costruzione di un futuro migliore) costituisce

8. Cfr. *Letters of Mary Wollstonecraft Shelley* (SHELLEY 1980-1988, vol. 1, p. 163), lettera a Leigh Hunt in cui Mary Shelley dà conto con angoscia dei moti di Napoli in corso, moti cui Percy aveva dedicato la sua *Ode to Naples*.

l'ingrediente indispensabile alla sua stessa capacità di affrontare temi e metodi di lavoro.

La scelta di un argomento storico per la scrittura di finzione deve molto, come si diceva, all'esempio di Walter Scott, che a partire dal 1813 e per un ventennio circa rappresentò la storia della Scozia e dell'Inghilterra in termini romanzeschi, seguendo però una tendenza che si era già manifestata in anni precedenti attraverso rappresentazioni letterarie dello stato della nazione che in qualche modo avevano contribuito a creare una narrazione della storia in corso, e quindi a influenzarla potenzialmente. Il caso di Anna Laetitia Barbauld che nel 1812 pubblicò un libricino in-quarto contenente un solo testo poetico, intitolato *Eighteen Hundred and Eleven*, in cui descriveva la condizione dell'Inghilterra nel 1811 e ne criticava le scelte politiche, è esemplare della problematica della scrittura della storia all'alba del XIX secolo. La Barbauld, anticipando quanto P.B. Shelley farà con il suo *Peter Bell the Third* (1819), immagina che Londra sia una città in rovina, buona solo per servire ai turisti americani che vengono a studiare una civiltà antica. Lo scandalo di una donna che osasse scrivere di storia, e contemporanea per giunta, fu tale che Barbauld smise definitivamente di pubblicare, ma non di scrivere: tanto è vero che uno dei suoi ultimi lavori è un saggio in forma di lettera alla giovane Lydia, intitolato *The Uses of History*. Dal testo emerge una sorta di lezione sul come si può trasformare lo studio della storia in qualcosa che vada al di là della serie di avventure, e sulla necessità che la storia utilizzi entrambi i suoi occhi, che sono non solo quello della cronologia ma anche quello della geografia. Il testo di Barbauld, pubblicato postumo in *A Legacy for Young Ladies* nel 1826, non poté essere utilizzato da Mary Shelley per *Valperga*; gli strumenti storiografici a sua disposizione risalivano a prima del 1783 (anno della Rivoluzione americana): David Hume, William Robertson, Edward Gibbon per la storia nazionale. Poi, fra il 1809 e il 1818, come si è detto, era uscita la monumentale opera di Simonde de Sismondi, e nel 1818 la *View of the State of Europe during the Middle Ages* di Henry Hallam, che molto influenzerà il medievismo vittoriano. Quello che emerge da un quadro sinottico della letteratura e storiografia del periodo romantico è un generale cambio di direzione nella lettura della storia che però non passa attraverso l'opera degli storici di professione, ma piuttosto attraverso opere di giornalismo, teatro, poesia, e soprattutto attraverso il romanzo. Se la storiografia tradizionale aveva indicato nella storia la *magistra vitae*, capace cioè di fornire esempi concreti di comportamenti da seguire o da evitare, dopo il decennio rivoluzionario e l'accelerazione inusitata dei mutamenti sociali, tecnologici e politici, la novità era costituita da un uso comparativo della Storia, una riflessione sulla possibilità che circostanze storicamente

date influenzino la soggettività umana. Ciò che la Storia può fare è indicare le direzioni da prendere, il cambiamento da perseguire, il futuro da immaginare. Non serve più produrre esempi eterni (nel bene e nel male), ma piuttosto identificare individui paradigmatici. Questa è la linea proposta da Godwin sia nel suo saggio *Of History and Romance*, ove descrive gli effetti delle istituzioni politiche sulla formazione del carattere e dei comportamenti degli individui, sia anche e soprattutto nei suoi romanzi «giacobini». È questa la lezione che Mary Shelley ha assorbito, questo il lavoro cui sottopone la storia nei suoi romanzi, e anche in alcuni dei racconti pubblicati dopo il 1820.⁹

Laying aside the generalities of historical abstraction, we must mark the operation of human passions; must observe the empire of motives whether grovelling or elevated; and must note the influence that one human being exercises over another, and the ascendancy of the daring and the wise over the vulgar multitude. [...] perhaps the most important rule that can be laid down respecting the study of history [is] the wisdom of studying the detail (GODWIN 1993, pp. 293-294).

Nello stesso saggio Godwin sostiene che «the noblest and most excellent species of history» è quella che, in quanto narrazione, accoglie «a number of happy, ingenious and instructive inventions, blending them into one continuous and indiscernible mass» (GODWIN 1993, p. 298). Dunque, se la storia non è che un *romance* con una veste più seria, allora «romance [...] may be pronounced to be one of the species of history» (p. 299), con la differenza che lo storico si deve limitare all'evento e all'uomo singolo, mentre lo scrittore sceglie il proprio materiale da ogni tipo di esperienza e fonte, ne fa generalizzazione, e infine seleziona solo quei casi che reputa più adeguati al lettore.

L'interesse per la storia della Shelley non va disgiunto dal suo interesse per le lingue straniere, al cui studio si dedicò seguendo, come P.B. Shelley, il metodo induttivo (di derivazione lockeana) che prevedeva scarso uso della grammatica e la traduzione come strumento principe: lo scopo era poter accedere ai testi originali, sia delle lingue morte che di quelle vive, a testimonianza di una determinazione a costruirsi una identità di «woman of letters» per ambizione, necessità o semplice amore per la letteratura.

Per meglio valutare e anche per apprezzare pienamente il senso dell'intrusione di una scrittrice donna, e giovane per giunta, nel campo maschile della Storia, va anche considerato il fatto che il ricorso al

9. Sull'influsso di Godwin si veda GUERRA 2001, pp. 127-138.

passato – remoto, soprattutto – era una buona scorciatoia per poter parlare, o almeno alludere, a eventi e situazioni contemporanee. Una forma di dissimulazione che consentiva alla Shelley di suggerire, fra le righe, collegamenti all'*hic et nunc*. Il romanzo *Valperga* è ambientato nella Toscana di fine XIII secolo, tormentata dalle lotte fratricide fra guelfi e ghibellini.¹⁰ La critica è pressoché unanime nel riconoscere che *Valperga* testimonia una notevole familiarità con gli aspetti storici della *Commedia* dantesca, nonché con il clima cortese della *Vita nuova* che fa da sfondo alla vita fiorentina ritratta; e che pare leggere la storia medievale italiana con gli occhiali di Dante (DE PALACIO 1969, pp. 47 sgg.).¹¹ L'Italia ritratta può essere però anche letta come «case study» della situazione dell'Italia pre-risorgimentale. La sorte della signora di Valperga, Euthanasia, che rifiuta il matrimonio col tiranno in cui si è trasformato l'uomo da sempre amato, ma che tenta ad ogni costo di evitare il conflitto in nome di una politica di accordo e di pace, costituisce un segno esemplare di scelta democratica non solo per l'epoca storica che le viene cucita intorno ma anche per la contemporaneità. È sua la voce dell'autrice, che riecheggia la voce di Godwin.

La topografia mentale dei luoghi italiani poteva fare affidamento su conoscenze di primissima mano, ma anche in seguito, dopo il ritorno in Inghilterra, servirà a Mary Shelley da costante magazzino di immagini per la scrittura *in absentia*. Così se *Valperga* profittava ancora di un presente geografico ben vivo e che tendeva a insinuarsi costantemente nella scrittura, in seguito la geografia dell'Italia, soprattutto di un Sud visitato e amatissimo, tornerà a occupare lo sfondo di racconti e saggi grazie al lavoro della memoria.

La produzione di racconti di Mary Shelley non è un aspetto marginale della sua opera: vi si dedicò con costanza fra il 1822 e il 1839, cioè negli anni che vanno dalla morte di P.B. Shelley e dal ritorno in Inghilterra

10. Fortissimi i segnali autobiografici nel romanzo: nel capitolo x Euthanasia rievoca un soggiorno romano, all'età di 19 anni, accompagnato dall'entusiastica consapevolezza di essere parte di qualcosa di grandioso, di poter respirare l'aria dei tempi eroici (SHELLEY 1997, pp. 111-112), lasciandosi avvolgere dalla grandezza. Ma la realtà si era rivelata ben diversa – una replica dello stesso senso di delusione e impotenza che più di cinque secoli dopo attanaglierà gli Shelley in visita alla città eterna. Come loro, Euthanasia resterà a Roma tre mesi, vedrà morire lì il fratello malato che era andata ad assistere e si sentirà più in sintonia con il passato che con il presente (pp. 112-114). Il soggiorno romano degli Shelley durò dieci giorni nell'autunno del 1818 e tre mesi nella primavera del 1819 (quando morirà il piccolo William), ma Mary Shelley tornerà a Roma almeno due volte nella finzione narrativa, in *Valperga* e in *The Last Man*, e poi di persona dopo 17 anni, nel 1840.

11. Il capitolo dedicato a «L'Italianisme» di Mary Shelley offre un tessuto ricchissimo di rimandi e citazioni che attestano come la lettura di Dante e il suo «uso» siano tutt'altro che di facciata, piuttosto fortemente radicati nella scrittura del romanzo.

fino al momento in cui iniziò a lavorare assiduamente all'edizione delle opere del marito. Li scriveva principalmente per mantenere sé e il proprio figlio, ma non rinunciò mai a segnarli qualitativamente. Uscirono in modo surrettizio, spesso anonimi, sulle riviste alla moda, specie su «The Keepsake», un *annual* molto popolare e longevo (1828-1857). Solo a fine secolo vennero raccolti da Richard Garnett in *Tales and Stories*, 1891, Paterson, London (ristampato nel 1975 in Folcroft Library Editions), e nel 1976 ripubblicati in una nuova edizione aumentata a cura di Ch.E. Robinson. Pur nella varietà dei luoghi e dei tempi attraversati dalla penna della scrittrice, pur nella discontinuità stilistica che si configura anzi come continua sperimentazione, la raccolta nel suo insieme mette in scena l'universale attraverso il particolare, la Storia attraverso le storie, secondo una pratica che si andava affinando appunto in quegli anni.¹²

Un periodico all'epoca molto di moda, «La Belle Assemblée», aveva lodato (agosto 1823) in modo assoluto *Valperga* come opera di talento straordinario, e capace di esibire una conoscenza profonda delle passioni. A *tale of the Passions* è proprio il titolo di uno dei racconti di Mary Shelley su argomento affine a quello del romanzo: la tragica storia del nipote di Manfredi e giovane figlio di Corrado IV, Corradino, decapitato a Napoli sulla piazza del Mercato il 29 ottobre 1268. La storia è al centro del racconto, scritto e pubblicato nello stesso anno del romanzo, il 1823, su «The Liberal», 2, sfruttando le ricerche storiche che erano servite per *Valperga*.¹³ La vicenda si snoda in un solo giorno, il 1° maggio, a Firenze, e cerca di offrire uno spaccato di Storia attraverso dettagli del quotidiano, descrizioni di interni, documentazione precisa. La lotta fra le fazioni dei guelfi e dei ghibellini, che fa da sfondo al romanzo, anche nel racconto porta alla morte della giovane protagonista Despina, che si sacrifica per sostenere la causa dei ghibellini e di Corradino contro il re di Napoli, Carlo di Angiò. Il motivo del travestimento, e della morte precoce e immeritata del ragazzo, la sua trasformazione nell'emblema della grazia e della giovinezza, dell'innocenza tradita dal potere, appartengono come temi alla stagione immediatamente successiva alla morte di P.B. Shelley e alla idealizzazione della morte che era dello P.B. Shelley poeta cantore di Keats. Le passioni evocate dal titolo sono dunque, shel-

12. Ho affrontato il tema e alcuni racconti in modo dettagliato in GUERRA 1994, pp. 93-108. In tale saggio analizzo anche l'ambientazione quattrocentesca e il colore «gotico» del racconto *Transformation* pubblicato su «The Keepsake» nel 1831.

13. «The Liberal» era una rivista assai più raffinata culturalmente rispetto a quelle per cui la Shelley scriverà la maggior parte dei suoi racconti. Sul numero 4 di questa rivista nello stesso anno 1823 Mary Shelley pubblicherà anche un saggio dedicato a «Giovanni Villani».

leyanamente, l'amore e la politica. E la voce della storia diventa voce viva e recente, in un'Italia pre-risorgimentale ancora dolorosamente divisa, che avrebbe dovuto cacciare lo straniero come i personaggi del racconto vorrebbero scacciare Carlo dall'Italia, per ridare al paese quella dignità che gli spetta se non altro per la sua storia.

Sia il romanzo sia il racconto breve fondano la loro riuscita su un profondo interesse per la storia che consente, fra l'altro, grazie al puntiglioso lavoro di ricerca sulle fonti, una descrizione realistica degli ambienti.

L'altro racconto ambientato in un'Italia medievale divisa in fazioni, *The Brother and Sister: an Italian Story*, appartiene ad una stagione più tarda, essendo stato pubblicato su «The Keepsake», al quale la Shelley collaborò fra il 1828 e il 1838, principalmente per avere una facile fonte di reddito. La rivista si rivolgeva a un pubblico assai meno acculturato di quello del «Liberal», e la Shelley adatta la sua scrittura al nuovo lettore, senza peraltro rinunciare a stigmatizzare le devastanti conseguenze delle divisioni interne, senza cioè rinunciare ad usare la storia del lontano passato medievale per farla dialogare col presente.

Ben più impegnativo è il compito che la Shelley si assunse, con molto entusiasmo, e che le consentì ancora una volta di affrontare varie epoche storiche, fra cui anche il Medioevo italiano, quando Dionysus Lardner le propose, nel 1833, di collaborare alla *Cabinet Cyclopaedia* per un progetto di biografie di grandi uomini di Italia, Francia, Spagna e Portogallo, che si inseriva in un più vasto movimento di «educazione» popolare. Unica collaboratrice donna di un'impresa veramente enciclopedica,¹⁴ che vedeva impegnati anche Sir Walter Scott, Robert Southey e altri nomi illustri di diversa estrazione politica, la Shelley lavorò con grande impegno a un genere, la biografia, che le offriva un grande maestro, quel Samuel Johnson che con le sue *Lives of the English Poets* aveva dato l'avvio alla definizione del canone della storia letteraria inglese fra il 1779 e il 1781. L'uso del dettaglio, l'introduzione di aneddoti nella narrazione biografica della Shelley sono chiari stilemi johnsoniani, mentre ancora una volta la lezione godwiniana traspare dall'utilizzo della biografia a fini di riflessione sociopolitica, molto in sintonia, sia l'una che l'altra, con l'uso della storia nella *fiction* di cui già aveva dato prova e molto adatti anche al pubblico privilegiato cui queste biografie erano dirette, «the general reader», donne incluse. Non un pubblico popolare, dato il costo dei volumi, ma certamente una vasta *readership*, cui si intendeva offrire un mezzo per stare al passo con i tempi – un fine che andava incontro ai principi democratici di *education* e *improvement*.

14. Il suo nome, peraltro, comparve sul frontespizio solo di edizioni americane pirata.

L'intervento di Mary Shelley nel campo dei grandi uomini (e donne) dell'Italia si configura come fortemente venato di sottotoni politici. Come scrive Nora Crook nel *General Editor's Introduction* alle *Lives* «[Mary Shelley] is the propagandist for Italian Independence, a lifelong cause, at a time when even to write of Italian greatness was a political act» (CROOK 2002, p. xxxi). I due volumi uscirono, insieme alle biografie di uomini spagnoli e portoghesi, fra il 1835 e il 1837, anni che rappresentano un momento di grande vicinanza dell'opinione pubblica inglese alla causa italiana, grazie anche alla presenza di numerosi esuli in territorio inglese. Se a ciò si aggiunge una netta presa di distanza dalla letteratura e cultura francesi in conseguenza delle guerre napoleoniche, si coglie meglio il senso dello straordinario revival di interesse per gli autori italiani che caratterizza l'Ottocento inglese.

Dalle mani di una lettrice attenta e assidua come Mary Shelley, il patrimonio della letteratura italiana riceveva un omaggio competente. Anche in questo caso, parlare di autori del passato poteva servire a segnare la traccia per il presente. Così come nel romanzo e nei racconti, anche qui l'Italia medievale non è un semplice sfondo da acquerello, ma vibra delle questioni sociali e politiche, e commenti politici sono contrabbandati spesso nelle note, in modo apparentemente casuale. Il puntiglioso lavoro di ricerca e di studio sulle fonti disponibili, primarie e secondarie, si svolse, secondo prassi, nella lingua d'origine e sulle edizioni più attendibili, ove reperibili.

Nel 1826, nel saggio *The English in Italy*, uscito in «Westminster Review» (n. 6, October 1826, pp. 325-341), Mary Shelley riassumerà sia il disprezzo per coloro che per pigrizia o semplice pregiudizio rinunciano alla conoscenza del paese, della sua lingua, della sua storia e dei suoi abitanti, sia il suo amore per l'Italia, definendo la categoria – cui pensa di appartenere – «Anglo-Italian». La critica all'Italia del presente, che P.B. Shelley aveva stigmatizzato proprio nel confronto con la grandezza repubblicana del passato,¹⁵ non mancherà di riemergere, proprio sotto forma di confronto fra passato glorioso e presente imbarazzante, in altri scritti saggistici, come «Modern Italy», uscito sulla stessa rivista tre anni dopo, dove si invoca addirittura l'allontanamento degli abitanti da Roma per consentire alla città di riacquisire il possesso di quella che viene definita «terra consacrata» (*sacred soil*) – terra cui dedicherà un omaggio incondizionato e finale nell'ultimo suo libro di viaggio, i *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843* (SHELLEY 1844).

15. Secondo una prassi seguita dalla maggior parte degli scrittori inglesi del *Grand Tour*.

BIBLIOGRAFIA

- BYATT 2000 = A. BYATT, *On Histories and Stories: Selected Essays*, London, Chatto & Windus, 2000.
- CROOK 1996 = N. CROOK, *Introductory Note*, in *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, 3, *Valperga*, ed. N. Crook, London, Pickering and Chatto, 1996, pp. I-XVII.
- CROOK 2002 = N. CROOK, *General Editor's Introduction*, in M. SHELLEY, *Literary Lives and Other Writings*, I, *Italian Lives*, ed. N. Crook, London, Pickering and Chatto, 2002, pp. XIII-XXXVI.
- CURRAN 1997 = S. CURRAN, *Introduction to Shelley, Mary*, in M. SHELLEY, *Valperga, or, The Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*, ed. S. Curran, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. XII-XXVI.
- DE PALACIO 1969 = J. DE PALACIO, *Mary Shelley dans son oeuvre*, Paris, Klincksieck, 1969.
- GENETTE 1982 = G. GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GODWIN 1993 = W. GODWIN, *Of History and Romance* [1797], in *Political and Philosophical Writings of William Godwin*, 5, ed. P. Clemit, London, Pickering and Chatto, 1993, pp. 293-294.
- GUERRA 1994 = L. GUERRA, *Winzy nello studiolo dell'alchimista. Un viaggio fra i Tales and Stories di Mary Wollstonecraft Shelley*, in T. KEMENY, L. GUERRA (a cura di), *Scritti in ricordo di Silvano Gerevini*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 93-108.
- GUERRA 2001 = L. GUERRA, *Mary Shelley's Travel Books and the Legacy of the Idea of Progress*, in L.M. CRISAFULLI, G. SILVANI (a cura di), *Mary Versus Mary*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 127-138.
- SHELLEY 1844 = M. SHELLEY, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843*, London, Moxon, 1844.
- SHELLEY [1891] 1975 = M. SHELLEY, *Tales and Stories, now first collected*, London, Folcroft Library Editions, 1975.
- SHELLEY 1976 = M. SHELLEY, *Collected Tales and Stories*, ed. C.E. Robinson, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
- SHELLEY 1980-1988 = M. SHELLEY, *Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, ed. B. Bennett, 3 voll., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980-1988.
- SHELLEY 1987 = M. SHELLEY, *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, ed. P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 1987.
- SHELLEY 1996 = M. SHELLEY, *Valperga, or, The Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca* [1823 London, Whittaker], in *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, ed. N. Crook, 3, London, Pickering and Chatto, 1996.
- SHELLEY 1997 = M. SHELLEY, *Valperga, or, The Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*, ed. S. Curran, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997.
- SHELLEY 2002 = M. SHELLEY, *Italian Lives*, in M. SHELLEY, *Literary Lives and Other Writings*, I, ed. N. Crook, London, Pickering, 2002.
- SHELLEY 2007 = M. SHELLEY, *Valperga. Vita e avventure di Castruccio, principe di Lucca*, a cura di L.M. Crisafulli e K. Elam, Milano, Mondadori, 2007.

- SISMONDI 1808-1818 = J.C.L. S. DE SISMONDI, *Histoire des Républiques italiennes du Moyen-âge*, 16 voll., Paris, H. Nicolle/Treuttel et Würtz, 1808-1818.
- WHITE 2000 = D.E. WHITE, *Mary Shelley's Valperga: Italy and the Revision of Romantic Aesthetics*, in M. EBERLE-SINATRA (ed.), *Mary Shelley's Fictions. From Frankenstein to Falkner*, London, Macmillan, 2000, pp. 75-94.

Il Medioevo nel Medioevo

Gli elementi della tradizione scandinava nella traduzione norrena dell'*Evangelium Nicodemi*

MARUSCA FRANCINI

«*Niðrstignings saga*» is the Old Norse translation of the «*Descensus Christi ad Inferos*», which is the second part of the apochryphal «*Evangelium Nicodemi*». The translation dates to the 12th century, while the manuscript tradition covers a period from the 13th to the 18th century. This essay aims at expounding the influence of the native tradition in translation strategy, and the varying degree of this influence in each individual manuscript of the «*Niðrstignings saga*». Alterations and interpolations stem from the Scandinavian mythological tradition; thus, the devils have the names of Norse mythological beings, and form a kind of «*comitatus*» surrounding Satan, its prince. The «*Miðgarðsormr*» is mentioned, along with other elements related to the story of Þórr hooking the *miðgarð* serpent, as attested in the Eddic lay «*Hymiskviða*». Translation strategy will be further analysed from a formal point of view, since it entails the employment of stylistic usages typical of saga literature.

«Dimmi, maestro mio, dimmi signore»,
comincia' io per voler esser certo
di quella fede che vince ogni errore:

«uscicci mai alcuno, o per suo merto
o per altrui, che poi fosse beato?». E quei, che 'ntese il mio parlar coperto,
rispuose: «Io era nuovo in questo stato,
quando ci vidi venire un possente,
con segno di vittoria coronato.

Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moisè legista e obediante;

Abraàm patriarca e David re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fe';

e altri molti, e feceli beati,
e vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati».

(DANTE, *Inferno*, IV, 46-63).

1 IL VANGELO DI NICODEMO

Il *Vangelo di Nicodemo* (*Evangelium Nicodemi*)¹ ha conosciuto traduzioni in svariate lingue, a partire dalla tarda antichità; noto anche come *Gesta Salvatoris* e *Passio Domini*, è costituito da due narrazioni apocrife originariamente indipendenti, la prima, risalente a III/IV secolo, sul processo a Gesù (*Acta Pilati*, 1-16), e una seconda più tarda, consistente in un resoconto di tipo drammatico della discesa di Cristo agli inferi tra morte e resurrezione (*Descensus Christi ad inferos*, 17-27).² Questa ultima parte è la più importante in quanto a valore artistico e influenza letteraria (KIM 1973, p. 5), e nel Medioevo è stata molto apprezzata, tradotta, spesso rielaborata e ampliata. In questo resoconto, narrato da due testimoni oculari, Leucio e Carino,³ «inferno» è sia un luogo, il luogo sotterraneo dell'oscurità, che una personificazione, «Inferno»; la personificazione rende possibile un confronto drammatico, di tipo allegorico, tra Inferno e Satana. In questo dramma allegorico sono importanti i concetti di luce e oscurità, dove Cristo rappresenta la luce che infine trionfa su Satana e sulle forze del buio. Il resoconto del *descensus* contenuto nell'*Evangelium Nicodemi*, insieme a credi, sermoni e liturgia, contribuì a trasformare l'idea originaria della discesa di Cristo tra i morti in una rappresentazione drammatica: Cristo prende d'assalto la morte, l'inferno e il diavolo, abbatte le porte e trae con sé i giusti in paradiso.⁴ Grande fu la popolarità di questo apocrifo in Europa, soprattutto a partire dal XII secolo, fino al XV secolo; fu infine rigettato e messo all'indice nel 1558.

1. Sull'*Evangelium Nicodemi* si vedano WÜLCKER 1872; MCCULLOGH 1930; KROLL 1932; REICKE 1946; BIEDER 1949; il testo è edito in KIM 1973.

2. Il *Descensus Christi ad inferos* deve essere stato unito a una traduzione latina degli *Acta Pilati* tra V e IX secolo, non è certo se tradotto dal greco o steso originariamente in latino. Si hanno due tipi testuali greci: la recensione greca A non comprende la storia del *descensus*, la recensione greca B la contiene, in una forma simile a quella della recensione latina A. Il *Descensus Christi ad inferos* si incontra per la prima volta in manoscritti latini del IX secolo, mentre la tradizione manoscritta della versione greca è più tarda.

3. La presenza di due testimoni alla manifestazione divina è un motivo tipico: Mosè ed Elia sono testimoni della trasfigurazione di Cristo (*Mt*, 17, 3; *Lc*, 9, 30-31; *Mc*, 9, 3-4) e due uomini in bianco dell'ascensione di Cristo (*At*, 1, 10).

4. Nella terminologia inglese si rende *descensus ad inferos* con *descent into hell* oppure *harrowing of hell*; questa ultima espressione significa «assalto all'inferno», dove *harrowing* deriva dal verbo anglosassone *herian*, «compiere un'incursione guerresca».

2 IL MOTIVO DELLA DISCESA AGLI INFERI

All'interno della visione dualistica propria dell'antico oriente il viaggio nell'aldilà ha il senso di una lotta delle potenze della luce contro quelle delle tenebre; la vittoria su queste ultime porta salvezza agli uomini, vivi e morti.

Il *Libro dei morti* egiziano (xvi sec. a.C.) narra come il dio del sole Ra, che viaggia sulla barca solare, deve alla sera conquistare l'entrata nel mondo sotterraneo attraverso la vittoria sul gigantesco serpente Apophis, mentre i morti salutano la luce e pregano Ra di liberarli. Nel mito di Osiride, più recente, Osiride viene sconfitto e ucciso dall'incarnazione del male che qui sostituisce Apophis, Seth, ma trionfa dopo la sua morte attraverso la vittoriosa lotta di suo figlio Horus contro Seth. Le drammatiche rappresentazioni di questo mito sembrano preludere alle rappresentazioni del *descensus* cristiano-medievale: Osiride, signore della morte e simbolo di ogni morto, soccombe in apparenza al momento di sprofondare nell'oltretomba, ma poi raggiunge vittorioso il cancello delle mura del paradiso (FRENZEL 1976, p. 677).

Analoghi miti in Mesopotamia sono legati ai cicli della vegetazione, per esempio nel mito sumero noto come «viaggio di Inanna nell'oltretomba» (III millennio a.C.), che si ripresenta presso i Babilonesi come il viaggio agli inferi della dea della fertilità Ishtar (VII sec. a.C.). Lo scopo di Ishtar è di portare via dall'altro mondo il suo amato Dumuzi, dio della vegetazione, che è morto. Ishtar si toglie di dosso un capo di vestiario dopo l'altro davanti ai diversi cancelli dell'oltretomba, cancelli che minaccia di forzare per portar via i morti nel mondo di sopra, viene però infine imprigionata dalla regina dell'inferno Ereshkigal, così che gli dei, per scongiurare le conseguenze disastrose che l'assenza di Ishtar avrebbe comportato per la vegetazione e l'agricoltura, inviano un giullare alla regina dell'inferno; il giullare diverte e incanta la regina, e con l'astuzia ottiene la liberazione di Ishtar. Nel mito di Nergal (II millennio a.C.) il dio del sole Nergal conquista l'inferno e ne cattura la regina.

Il dualismo della religione babilonese influì, attraverso quella iranica che vi si sovrappose, su altre culture orientali e dell'area mediterranea. L'antichità greca e romana non conosceva in origine il dualismo delle religioni orientali; la lotta con le potenze dell'oltretomba nel mito greco è prova di forza e di coraggio, ma penetrare nell'Ade non significa, come invece nella tradizione orientale e poi nel cristianesimo, una vittoria sulle forze del male, ma solamente l'infrangere la legge della morte (FRENZEL 1976, p. 679). Il *descensus* agli inferi di Cristo si pone invece nel solco della tradizione orientale, nel quadro di una visione dualistica del mondo (FRENZEL 1976, p. 683). Cristo stesso parla di un suo soggiorno

di «tre giorni e tre notti nel cuore della terra» (*Mt*, 12, 40) nel periodo che intercorre tra morte e resurrezione, periodo che viene indicato solo indirettamente in *Mt*, 27, 50-53:

E Gesù, emesso un alto grido, spirò. Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono. E uscendo dai sepolcri, dopo la sua risurrezione, entrarono nella città santa e apparvero a molti.

Sia nelle *Epistole* paoline (*Rm*, 10, 7; *Ef*, 4, 8-10) che nella *Prima lettera di Pietro* (3, 19-20; 4, 6) troviamo accenni riguardo a una discesa di Gesù nel regno dei morti, tra morte e resurrezione. Fra i primi teologi ne parlano Mellito di Sardi, Tertulliano, Ippolito, Origene. L'espressione «discesa all'inferno» non compare però prima del 359, nella *Quarta formula di Sirmio*, un'opera di Marco di Aretusa. Questa espressione verrà inclusa nel *Simbolo degli apostoli*, un compendio di fede del V secolo, composto tra Gallia e Spagna, e introdotto a Roma solo nel X secolo (MINOIS 1995, p. 46). Una serie di scritti apocrifi, tra II e IV secolo, sviluppano i punti lasciati in ombra dai Vangeli riguardo le sofferenze dell'inferno; improntati a uno spirito gnostico, insistono sul confronto diretto di Cristo con il Diavolo nell'inferno (MINOIS 1995, p. 50). Tra questi c'è la *Epistola apostolorum* (ca. 140-160), dove Gesù scende nel limbo e battezza i profeti e i giusti; il motivo della discesa di Cristo all'inferno si trova anche nel *Protovangelo di Giacomo* (150 ca.) e nel *Vangelo di Bartolomeo* (III/IV sec.). In forma innica il *descensus* di Cristo appare nella raccolta di inni e preghiere *Oden Salomos* (prima metà del II sec.); compare anche nell'apocrifo *Atti di Tommaso* (prima metà del III sec.). La base per le realizzazioni letterarie più tarde sul tema è comunque soprattutto l'*Evangelium Nicodemi*, con il conciliabolo infernale, il dialogo tra Satana e Inferno interrotto dall'arrivo di Cristo, le misure di difesa e la ribellione delle anime imprigionate, con le quali poi Cristo si dirige in cielo.

Nella letteratura latina tardo-antica troviamo accenni in omelie pasquali: in Gregorio Magno, *Omelia xxii In Evangelia*; nello Pseudo Cesario di Arles, *Omelia* I; nello pseudo-agostiniano *Sermo* 160. Si trovano riferimenti in scritti esegetico-dogmatici: in Rufino (*In symbolum apostolorum*), e in Ilario di Poitiers (*Inno* II). Il poeta d'età merovingica Venanzio Fortunato fa riferimento al *descensus* nel contesto del giubilo per la resurrezione e la primavera (*Carm.*, 3, 9).

Anche la mitologia germanica conosce, come già quella orientale e l'antichità classica, il viaggio nell'oltretomba per liberare un morto (nell'*Edda* di Snorri, XIII sec.); lo intraprende, per desiderio di Frigg, il

figlio di Odino Hermoðr per riportare tra gli Asi il defunto Baldr. Il viaggio fallisce per la condizione imposta da Hel, signora dell'inferno, che tutte le cose del mondo piangano Baldr, poiché una gigantessa, sotto le cui spoglie probabilmente si cela Loki,⁵ rifiuta di piangerlo.

3 IL VANGELO DI NICODEMO NELLA TRADIZIONE MEDIEVALE

Il *Vangelo di Nicodemo* è stato uno degli apocrifi più influenti durante il Medioevo, e la discesa di Gesù ai morti fu un tema che conobbe una grande fortuna letteraria, anche se l'apocrifo non rappresenta l'unica fonte, diretta o indiretta, per questo tema.⁶

La comunità cristiana primitiva presumeva che Cristo fosse stato tra i morti tra il Venerdì santo e la domenica di Pasqua; nell'altro mondo Cristo avrebbe affrontato e sconfitto le potenze della morte. Questo concetto venne utilizzato per risolvere il problema del destino dopo la morte di coloro che erano deceduti prima dell'incarnazione. Per la cultura germanica questo si poneva come il problema aristocratico degli antenati, esemplificato nell'episodio del re frisone Radbodo, il quale rispose a un missionario cristiano che preferiva stare all'inferno con i suoi antenati, piuttosto che in paradiso senza di loro.⁷ Se l'Incarnazione ha liberato l'umanità dall'effetto del peccato originale, che cosa ne doveva essere di coloro che erano vissuti prima di Cristo? L'idea che Cristo, tra la sua morte e la sua resurrezione, avesse condotto fuori dall'inferno quelli che avevano vissuto da giusti prima della sua venuta, si trova in commenti patristici, omelie e nella liturgia del Sabato santo. I Padri della Chiesa erano però incerti su un punto fondamentale: se fossero stati salvati tutti i buoni o soltanto i Patriarchi dell'Antico Testamento. La risposta a questo dubbio dipendeva dall'atteggiamento di ogni Padre della Chiesa verso la cultura pagana: ci si domandava se insieme ad Abramo fosse stato salvato anche Platone, per esempio. Alcuni dei Padri estendevano gli effetti di questa salvezza oltre i Patriarchi. Origene, Cirillo d'Alessandria, Agostino, Gregorio Nazanziano sostenevano che quando Cristo scese agli inferi tra i morti avesse predicato ai pagani e avesse convertito chi tra loro era buono; anche Gregorio Magno accetta questa prospettiva

5. Loki, divinità scandinava caratterizzata tra l'altro da tratti di malvagità, era stato il responsabile della morte di Baldr.

6. Campbell (1982, pp. 107-158) ha sostenuto che la fonte di molti dei testi in prosa e in poesia anglosassone che hanno per tema la discesa di Cristo agli inferi non è il *Vangelo di Nicodemo* ma siano piuttosto omelie, commenti e scritti teologici.

7. L'episodio è riportato nella *Vita Vulframni*, 9 (KRUSCH, LEVISON 1910, p. 668).

nella sua xxii omelia sui Vangeli. In questo modo Platone poteva essere salvato, come Abramo (RUSSELL 1984, p. 107).

La più antica traduzione in volgare del *Vangelo di Nicodemo* fu quella in anglosassone, dell'xi secolo.⁸ La traduzione ha come modello il manoscritto latino Saint-Omer, Bibliothèque Municipale, 202 (ix sec.),⁹ rispetto al quale si verificano abbreviazioni, adattamenti, omissioni e aggiunte, queste ultime soprattutto dalla Bibbia. La traduzione espande o altera il modello per spiegare punti oscuri: per esempio, quando il modello afferma che presso la tomba di Gesù vennero poste delle guardie, la traduzione aggiunge la spiegazione che ciò fu fatto per timore che i discepoli rubassero il corpo (ORCHARD 1996, p. 113). Si nota inoltre l'uso di binomi e di formule¹⁰ tratte dal patrimonio letterario autoctono; manoscritti latini e ulteriori traduzioni più tarde attestano che l'apocrifo era ampiamente noto e diffuso anche nel xii e nel xiii secolo e oltre (HALL 1996, p. 56). Furono i rapporti intrattenuti dai monasteri e dalle cattedrali con il continente e con l'Inghilterra che portarono in Scandinavia alla traduzione di un gran numero di opere dottrinali e devozionali, tra cui l'*Evangelium Nicodemi* (WOLF 1993, p. 219); in antico islandese esiste la traduzione della seconda parte dell'apocrifo, quella che appunto racconta il *descensus*;¹¹ tale traduzione è nota come *Niðrstigningsa-saga* (letteralmente «racconto, saga della discesa»).¹² Tutte le traduzioni dell'Europa occidentale derivano dalla versione latina, che durante il Medioevo si sviluppa in tre forme testuali principali (frequenti sono anche le redazioni ibride che presentano caratteristiche di due o più delle recensioni principali), indicate come A, B¹³ e C; la più diffusa, a giudicare

8. L'edizione critica del testo nella versione anglosassone è opera di Cross (1996).

9. La più antica versione anglosassone è rappresentata dal manoscritto **Cambridge, University Library**, li. 2. 11 (xi sec.), che contiene anche i cosiddetti *West Saxon Gospels*, in una successione Matteo, Marco, Luca, Giovanni, a cui segue immediatamente Nicodemo, quasi fosse il quinto Vangelo (DI PAOLO HEALEY 1985, p. 98). Abbiamo poi London, British Library, Cotton Vitellius A xv, pt I (il Southwick Codex, metà del xii sec.), Cambridge, Corpus Christi College ms. 41 (dove segue all'*Apocalisse di Tommaso*, altro apocrifo del Nuovo Testamento) e, in versione molto abbreviata, nel manoscritto omiletico London, British Library, Cotton Vespasian D xiv (metà xii sec.).

10. Tratto tipico della traduzione anglosassone è l'espressione formulare *andswarode and cwæð*, con due *verba dicendi*, laddove il modello ha soltanto *dicit*, per esempio in 1, 3: *Dicit ei cursor* è reso con *Se rynel hym andswarode and cwæð*.

11. Oltre alla traduzione, nella letteratura scandinava medievale si trovano riferimenti al tema del *descensus* anche in varie altre opere, analizzate da Wolf (1993, pp. 219-242).

12. Il titolo *Niðrstigningsa-saga* è tratto dalla versione del ms. AM 645, 4to.

13. Entrambe, A e B, sono state edite in TISCHENDORF 1876, pp. 389-416 (A) e pp. 417-432 (B).

dalla quantità di manoscritti, era A (IZIDORCZYK 1997a, p. 3). I tre tipi testuali differiscono per caratteristiche linguistiche e stile, talora anche per il contenuto; queste differenze indicano che l'apocrifo latino ha subito una considerevole quantità di interventi da parte dei copisti nel corso della tradizione manoscritta (IZIDORCZYK, DUBOIS 1997, p. 30) e che si trattava quindi di un testo mobile, dinamico, suscettibile di variazioni in forma e contenuto. Le divergenze non si riscontrano solamente fra le tre recensioni, ma anche di manoscritto in manoscritto entro una singola recensione. I Vangeli canonici, in quanto testo sacro, venivano trasmessi con particolare scrupolo e attenzione alla fedeltà, eppure svilupparono anch'essi delle varianti nel corso della trasmissione; gli apocrifi, per cui il dovere di fedeltà nella trascrizione era meno cogente, tendevano a cambiare più facilmente, a essere «instabili». I copisti tendevano ad apportare modifiche allo stile, alla grammatica, a operare aggiunte e omissioni, in un processo di revisione graduale; anche se nato nella tarda antichità, il testo dell'*Evangelium Nicodemi* è maturato nel Medioevo (IZIDORCZYK 1997b, pp. 43-44). Si hanno oltre 400 codici dell'apocrifo latino, i quali presentano un testo fluttuante a causa degli interventi scribali, che fanno sì che ciascuna delle tre principali recensioni subisca un processo di continua evoluzione nel corso della tradizione. La traduzione norrena, come quella anglosassone, si fonda sulla recensione A, che era quella corrente nell'Europa occidentale¹⁴ e che, in toto o in parte, è stata tradotta in tutti i volgari dell'Europa occidentale.

4 LA TRADIZIONE MANOSCRITTA DELLA NIÐRSTIGNINGARSAGA

La traduzione antico islandese del Vangelo di Nicodemo (*Niðrstigningarsaga*, «saga della discesa»)¹⁵ risale al XII secolo e sopravvive in quattro manoscritti:¹⁶

AM 645, 4to (XIII sec. in.), ff. 51v-55v.

AM 623, 4to (prima metà XIV sec.), ff. 10r-14v.

14. La recensione A è rappresentata principalmente dal palinsesto di Vienna del v secolo (Wien, Österreichische Nationalbibliothek 563), che contiene solo la prima parte (*Gesta Pilati*) e, per il ix e x secolo, da Saint-Omer, Bibliothèque Municipale 202 e Einsiedeln, Stiftsbibliothek MS 326. Per la tradizione manoscritta dell'apocrifo, che è molto ricca, si veda IZIDORCZYK 1989, pp. 169-191.

15. La *Niðrstigningarsaga* è edita in UNGER 1877.

16. I manoscritti appartengono tutti alla Collezione Arnamagnæana dell'Università di Copenaghen.

AM 233a, fol. (seconda metà XIV sec.), ff. 28r-28v.

AM 238, fol. (XIV ex. / XV in.), frg. v.

Sulla base di alcune caratteristiche linguistiche norvegesi presenti in AM 645 4to è stato ipotizzato un originale norvegese;¹⁷ tutti i manoscritti esistenti sono però islandesi.

L'unico manoscritto che tramanda il testo completo della *Niðrstigningsaga* è AM 645 4to, un codice miscelaneo che contiene diverse opere di letteratura ecclesiastica.¹⁸ Gli altri tre sono frammentari: in AM 623 4to manca l'inizio, in AM 233 fol. della *Niðrstigningsaga* rimane un solo foglio, così come in AM 238 fol. Abbiamo inoltre la trascrizione di un manoscritto medievale effettuata nel 1780 da Ólafur Jónsson, che ha ricopiato il testo completo e ha aggiunto un lungo capitolo per collegare la storia del *descensus* alla Passione (Landsbókasafn Íslands - Háskólabókasafn JS 405 8vo).

AM 645 4to, di cui rimangono 66 fogli, contiene opere per lo più di tipo agiografico che sono prevalentemente traduzioni dal latino; è costituito da due manoscritti originariamente separati poi rilegati insieme, uno più antico che risale al 1220 circa (ff. 1-42), e uno più tardo, risalente al 1225-1250 circa (ff. 43-66). La parte più antica del codice contiene *Jartegnabók Þorláks helga*, *Clemens saga*, *Péturs saga postola*, *Jakobs saga postola*, *Bartholomeus saga postola*, *Mattheus saga postola* e *Andreas saga postola*. La parte più recente comprende un frammento della *Andreas saga postola*,¹⁹ *Páls saga postola*, *Niðrstigningsaga*, *Martinus saga biskups*; tutte e quattro le opere sono traduzioni dal latino.

Secondo per antichità è AM 623 4to, anch'esso contenente letteratura di traduzione e di tipo prevalentemente agiografico: *Alexis saga*, *Blasius saga*, *Fjörutíu riddara saga*, *Jóns saga postola*.

Anche AM 233a fol. comprende letteratura religiosa, soprattutto vite di santi, per lo più di traduzione: *Agathu saga meyjar*; *Agnesar saga meyjar*; *Fides*, *Spes*, *Caritas*; *Inventio crucis*; *Jóns saga baptista*; *Katerine saga*; *Margrétar saga*; *Mariú saga*; *Marthe saga ok Marie Magdalene*.

AM 238 fol. è un manoscritto assemblato in epoca tarda, e contiene infatti anche opere risalenti a XIV e XV secolo; si tratta sempre in prevalenza di vite di santi, tradotte nella maggior parte dei casi dal latino: *Agathu saga meyjar*, *Agnesar saga meyjar*, *Gyðinga saga*, *Egidius saga*, *Emirentius*, *Önnu ok Mariu*, *Hallvarðs saga*, *Inventio crucis*, *Jóns saga*

17. Si veda la rassegna degli studiosi che sostengono tale ipotesi in HAUGEN 1994, p. 92.

18. Il facsimile del manoscritto è stato pubblicato a cura di Holtmark (1938).

19. In una versione diversa rispetto a quella della prima parte del manoscritto.

baptista, Jóns saga postola, Katerine saga, Páls saga postola, e un frammento di traduzione del libro veterotestamentario della *Genesi*.

Visto che le differenze nel testo dei quattro manoscritti sono lievi, è stato postulato che le loro versioni discendano da un'unica traduzione originale (TURVILLE-PETRE 1953, p. 127; AHO 1966, p. 156), che è uno dei più antichi esempi di prosa in lingua volgare nell'area norrena. L'ipotesi di un'unica traduzione è suffragata dal fatto che in tutti e quattro i manoscritti sono presenti due interpolazioni (TURVILLE-PETRE 1953, pp. 126-128), che non si trovano in nessun altro testo del *Vangelo di Nicodemo*, né latino né volgare. Secondo HAUGEN (1992, pp. 125; 133; 152) AM 645, AM 623 e AM 233a rappresentano un ramo della tradizione, con un capostipite comune, mentre AM 238, la cui versione sembra più vicina al testo latino, rappresenta una recensione separata rispetto agli altri tre manoscritti. Secondo questa ricostruzione stemmatica, dal modello latino sarebbero state effettuate due traduzioni, A e B. Da A deriverebbero AM 645, AM 623, AM 233a, mentre il testo di AM 238 discenderebbe da B, ma sarebbe stato contaminato con versioni di manoscritti discendenti da A; a causa di questa contaminazione anche in AM 238 sarebbero penetrate le due interpolazioni.

4.1 Le omissioni

Innanzitutto la *Niðrstigningsaga* è una traduzione parziale del Vangelo apocrifo: solo il *Descensus*.²⁰ Difficile dire se originariamente fosse stato tradotto tutto il testo; anche se così fosse, nella tradizione manoscritta ci è pervenuta solo la seconda parte, probabilmente perché era ritenuta più interessante.

Nel modello latino parte iniziale e conclusione del *Descensus* sono molto più lunghe, dal momento che contengono commenti dottrinali sulla crocifissione, la colpevolezza degli Ebrei e i miracoli di Cristo, che nella versione norrena mancano. La traduzione tralascia quegli elementi che non contribuiscono alla storia stessa e al progresso dell'azione, soprattutto gli elementi dottrinali (AHO 1969, p. 151), presenti in special modo nella parte finale del modello latino, ma non solo. Nel testo latino Adamo, quando appare Cristo, canta cinque versi del Salmo 13; il testo norreno non riporta tutti e cinque i versi ma solo il primo, con la precisazione *iiii vers sǫng hann af þeim salm framan* («e cantò altri quattro versi dal salmo»). Inoltre, la traduzione omette una serie di domande retoriche che Inferno rivolge al Cristo. Molti dei discorsi indiretti del

20. Anche la versione olandese C omette tutta la prima parte e rappresenta la traduzione del solo *Descensus ad inferos*.

modello latino vengono tralasciati e la traduzione evita in larga misura il linguaggio figurativo del modello: per esempio la metafora *oriens* per Cristo viene regolarmente omessa (WOLF 1993, pp. 223-224).

4.2 Il *comitatus* di Satana

Già nella prima grande letteratura in volgare d'Europa, quella anglosassone, l'eroe di ascendenza germanica e il santo cristiano furono fatti convergere; sia l'eroe germanico che il santo cristiano erano uomini che combattevano, spesso da soli, contro forze soverchianti. Tuttavia, dal momento che l'eroe era spesso un uomo orgoglioso e portato alla rovina dal suo stesso orgoglio, né Cristo né il santo cristiano si adattavano perfettamente al modello eroico; era Lucifero, il nobile superbo, che resiste nel combattere una lotta impari contro un nemico implacabile, senza cedere mai, la figura più corrispondente allo schema eroico (RUSSELL 1984, p. 134).

Un altro concetto germanico da tenere in considerazione è il *comitatus*, costituito dal signore circondato dai suoi seguaci. Soprattutto nella poesia anglosassone e sassone antica Cristo è come il signore del *comitatus*, il gruppo di guerrieri germanici che si riunivano sotto il segno di fedeltà e lealtà intorno a un capo militare per ottenere la sua protezione e la sua generosità, combattendo con lui e per lui. Così come Cristo ha il comando dei suoi seguaci e del paradiso, così Lucifero ha il comando dei suoi propri seguaci e dell'inferno; i demoni e gli angeli caduti sono i *comites* di Lucifero così come i santi lo sono di Cristo. L'essenza della violazione che Lucifero aveva commesso era il rinnegamento della obbedienza dovuta al *princeps*, a Dio; quindi l'idea germanica che la colpa più grave sia una violazione delle leggi del *comitatus* si unisce alla tradizione cristiana che vede il peccato come una distorsione del giusto ordine del mondo.

La triade dell'originale latino Cristo, Satana, Inferno nella traduzione scandinava è ridotta a un dualismo tra Cristo e Satana (TURVILLE-PETRE 1953, p. 127), dal momento che l'inferno non è personificato, tranne che nella versione di AM 238 dove *Infernus* è chiamato *Helvíti*, con genere grammaticale neutro (*þat Helvíti*) che viene dal secondo elemento del composto, *víti*, «dolore, punizione, tormento», mentre il primo, *hel*, indica l'«oltretomba»; il composto sopravvive nelle lingue scandinave moderne per indicare l'«inferno» (isl. *helviti*, dan. *helvede*). AM 238 anche sotto altri aspetti è più vicino al modello latino rispetto agli altri tre manoscritti. Una possibile spiegazione per il mantenimento della personificazione in AM 238 è che il testo di questo codice potrebbe essere frutto di una revisione sull'originale latino da parte di un copista erudito più

recente, e quindi lo stemma risulterebbe contaminato (TURVILLE-PETRE 1953, p. 127): AM 238 sarebbe stato copiato da due antigrifi diversi, cioè da un manoscritto che conteneva la *Niðrstigningsarsaga* nella forma degli altri tre testimoni noti, e da un altro da cui si ricava la personificazione di Infernus, ma non possiamo dire con certezza se quest'ultimo fosse stato in lingua volgare o se il copista abbia utilizzato un manoscritto latino (AHO 1966, p. 156). Secondo un'altra ipotesi AM 238 deriverebbe invece da una traduzione diversa, anche se in alcuni punti (le interpolazioni maggiori) questo manoscritto presenta una contaminazione con testimoni contenenti la versione che abbiamo in AM 645, AM 623, AM 233 (HAUGEN 1992, pp. 125, 133, 152).

Negli altri tre manoscritti la personificazione di Infernus lascia il posto a una schiera di diversi esseri, chiamati *jötnar* («giganti»), *djöflar* («diavoli»), *ríkestroll* («troll potenti» o «troll regali»), *helvítes buar* («abitanti dell'inferno»), *ríkesdjöflar* («diavoli potenti» o «diavoli regali»), *kappar* («campioni, eroi»), *illar vættir* («spiriti maligni»), *helvítes fólk* («gente, schiera dell'inferno»), *höfuddjöflar* («diavoli principali»). Solo in AM 623 4to sono presenti altre due designazioni: *ríkesþursar* («giganti potenti» o «giganti regali») e *smiðjakappa* («campioni fabbri, eroi fabbri»); questa ultima definizione è riservata a quei diavoli a cui viene ordinato di rinforzare i cancelli dell'inferno con delle sbarre di ferro. Con tanti avversari al posto di uno solo, il numero di nemici da affrontare risulta maggiore, i nemici sono dunque più temibili e difficili da sconfiggere e la vittoria di Cristo risulta più illustre (AHO 1969, p. 152); secondo Haugen (HAUGEN 1994, p. 111) l'eliminazione della triade Cristo-Satana-Inferno è dovuta al fatto che rappresentava un «anacronismo dogmatico», in quanto si era affermato a livello teologico un dualismo tra Cristo e Satana. Questa schiera viene comunque a rappresentare una sorta di *comitatus* potente e regale, di cui Satana è il *princeps*; Satana infatti viene definito come lo *höfðingi*, «capo, signore» della schiera.

Tra le definizioni usate per le creature infernali che fronteggiano Cristo l'unica che abbia una connotazione neutra è *buar*, «abitanti»; *fólk* in prosa è «popolo», ma ha anche una connotazione di «schiera, esercito». *Jötnar* e *þursar* nella mitologia nordica sono giganti nemici degli dei, i *troll* sono creature mostruose. I *vættir* sono spiriti del folclore precristiano, qui caratterizzati chiaramente come *illar*, «maligni». *Djöflar*, plurale di *djöfull*, «diavolo», rappresenta invece un prestito dal latino *diabolus*. Nei composti utilizzati per indicare i diavoli compare spesso come primo elemento, *rík-*, che può significare «potente» oppure «regale» e aggiunge splendore e potere al secondo termine (AHO 1969, p. 152, nota 7).

Al momento in cui Cristo entra nell'inferno, il testo latino descrive la gioia di *omnes sancti* («tutti i santi»), espressione che nella traduzione

diventa *her miclum* («grande esercito»)²¹ che si unisce alla schiera degli angeli per accompagnare il Cristo trionfante fuori dall'inferno; questa sostituzione tende a rendere la discesa di Cristo nell'inferno come un'azione militare specifica e organizzata (AHO 1969, pp. 156-157).

4.3 Le aggiunte

La schiera infernale, il *comitatus* di Satana fa uscire Satana stesso dall'inferno; si ha a questo punto un resoconto del viaggio di Satana sulla terra (cap. 4), che non è presente nel modello.

Þat var mjök á þat mund dægra, er himinn opnaðisk, þar kom fram fyrst hestr hvítr, en höfðingi sá reið hesti þeim, er mörgum hlutum er göfgari en görvastir allir aðrir. Augu hans váru sem ellds log, hann hafði kórónu á höfði, er mart sigrmerki mat of sýna, hann hafði klæði er blóðstokit var; á klæði hans yfir mjöðminni váru orð þessi riten: *rex regum et dominus dominorum*. Hann var sólu bjartari; hann leiddi eptir sér her mikinn, allir þeir er honum fylgðu riðu hestum hvítum, ok váru allir klæddir silki hvítu, ok váru ljósir mjök. Sá inn ríksti allvaldr leit þá til Jórsalaborgar ok mælti: «Gildra sú, er at Jórsalum er gör, verð Miðgarðsormi at skaða». Hann fal þá öngul, þann er horfinn va ragni ok eigi sjá mat, því er í gildrina var lagit, ok svá vaðinn gat hann folginn, svá at eigi of mat sjá. Þá bauð hann nökkrum dýrlingum sínum at fara fyrir sér ok göra vart við komu sína til helvites.

(Subito fu giorno pieno, poiché il cielo si era aperto, da lì venne dapprima un cavallo bianco e il principe che cavalcava quel cavallo era sotto molti aspetti più onorevole e illustre di tutti gli altri. I suoi occhi erano come fuochi fiammeggianti, aveva una corona sul capo e si vedevano molti segni di vittoria, aveva un mantello che era intriso di sangue; sul suo mantello all'altezza dei fianchi erano scritte queste parole: *rex regum et dominus dominorum*. Egli era più splendente del sole, guidava un grande esercito, tutti quelli che lo seguivano cavalcavano cavalli bianchi, erano tutti vestiti di seta bianca ed erano molto luminosi. Quello che era il sovrano più potente volse lo sguardo verso Gerusalemme e disse: «La trappola che è stata preparata a Gerusalemme sarà la rovina del Miðgarðsormr». Allora nascose l'amo nell'esca, così che non poteva essere visto, per metterla nella trappola, e fece in modo di nascondere anche la canna da pesca in modo che non si vedesse. Poi chiese ad alcuni dei suoi gloriosi compagni di precederlo per dare annuncio del suo arrivo nell'inferno).

Poi (cap. 5) il testo riprende il modello latino fino al punto in cui viene dato il comando di aprire i cancelli dell'inferno. Nel testo latino questo comando viene da una voce tonante; nella versione norrena sono invece

21. L'espressione *með her miclum* è omessa in AM 623 4to.

i «santi angeli» (*englar helgir*, la truppa luminosa dell'interpolazione precedente) a dare l'ordine. A questo punto Satana viene bandito. Nel testo latino Satana ora esce di scena e torna in un secondo momento per ascoltare una serie di accuse retoriche rivoltegli da Inferno, nella versione norrena abbiamo invece una seconda interpolazione: riguarda il viaggio di Satana a Gerusalemme per catturare il Cristo crocifisso, allo scopo di tornare poi e dimostrare al suo seguito che Cristo è solo un uomo.

Pá er Satan kom út, pá sá hann englalið mikit vera komit til helvítes, en gekk eigi til fundar við pá, ok sneidi hann þar hjá. Pá brá hann sér í dreka líki ok görðisk pá svá mikill, at hann þóttisk liggjaundu umb heiminn allan utan. Hann sá þau tíðindi at Jórsum, at Jesus Krístr var pá í andláti, ok fór þangat þegar ok ætlaði at slíta öndina þegar frá honum. En pá er hann kom þar ok hugðisk gleypaundu hann ok hafa með sér, pá beit öngullinn guðdómsins hann, en krossmerkit féll á hanno fan, ok varð hann pá svá veiddr sem fiskr á öngli eða mús undir tréketti, eða sem melrakki i gildru, eftir því sem fyrir var spáð. Pá fór til *dominus noster* ok batt hann, en kvað til engla sína at varðveita hann.

(Quando Satana uscì, vide che una grande schiera di angeli era venuta nell'inferno, ma lui non gli andò incontro e li evitò. Allora per magia si trasformò in un drago e divenne tanto grosso che pareva poter circondare l'intero mondo. Vide quel che succedeva a Gerusalemme, che Gesù Cristo era morto, e subito vi si recò, con l'intenzione di strappargli l'anima. Ma quando fu giunto e pensava di poterlo ingoiare e portarlo con sé, fu preso all'amo della divinità e il segno della croce cadde sopra di lui, ed egli venne catturato come il pesce all'amo o il topo nella trappola o come la volpe bianca nella tagliola, come era stato predetto. Allora avanzò il *dominus noster* e lo legò, e disse ai suoi angeli di fargli la guardia).

In questa seconda interpolazione Satana si trasforma in un drago immenso, tanto da circondare il mondo: questa trasformazione ricorda il «serpente del mondo» della mitologia nordica (*Miðgarðsormr*), menzionato nella prima interpolazione. Satana trasformato in drago viene preso in trappola come Cristo aveva predetto nella prima interpolazione. Così le due interpolazioni dipendono l'una dall'altra e sono inserite ad arte nella traduzione (AHO 1969, p. 154). Inoltre in un punto precedente *Satan princeps et dux mortis* del modello era stato espanso nella traduzione in *Satan iotunn helvitis hofðingi, er stundom er með vii hofðom en stundom með iii, en stundom i dreka like þess, er omorlegr er oc ogorlegr oc illegre a allar lundir* («Satana, il gigante principe dell'inferno, che a volte ha sette teste e a volte tre, e che a volte ha forma di drago, che è tremendo e orribile e cattivo in tutto e per tutto»). Qui la traduzione aggiunge dei dettagli al modello, in particolare il fatto che Satana può assumere forma di drago; non è un dettaglio casuale, perché infatti il

principe dei diavoli si trasformerà in un enorme serpente in una delle due interpolazioni maggiori, in un tessuto di rimandi costruito con sapienza dalle aggiunte.

La fonte principale per la prima interpolazione, con la descrizione del cavaliere luminoso dagli abiti intrisi di sangue seguito da una schiera di cavalieri vestiti di bianco è *Ap*, 19, 11-16, mentre i riferimenti ad ami da pesca e serpenti richiamano i capp. 40 e 41 del *Libro di Giobbe*, dove ci si riferisce al Leviatano. A questo proposito, in due diversi manoscritti (SKB perg. 15 4to e AM 684 4to) contenenti un'omelia in norreno nella quale si ha la citazione di un passo di Gregorio Magno i due copisti avevano glosato il termine biblico «Leviatano» con *Miðgardsormr*, poiché ci sono evidenti analogie tra il Leviatano biblico e il «serpente del mondo» della mitologia nordica (LARUSSON 1955, p. 164); molte religioni presentano simili mostri degli abissi.

Nelle aggiunte si ha la rappresentazione di Satana pescato come fosse un mostro marino. Oltre al riferimento al «serpente del mondo» nel testo norreno si menzionano anche «esca» e «canna da pesca»; serpente immenso, esca, canna da pesca, sono elementi che nella tradizione nordica si ritrovano nel carme eddico *Hymiskviða* (datato tra XI e XII sec., strofe 17-28), nelle composizioni scaldiche *Ragnarsdrápa* di Bragi Boddason (IX sec.) e *Húsdrápa* di Úlfr Uggason (X sec.)²² e nell'*Edda* di Snorri Sturluson (XIII sec.), dove si racconta dell'episodio mitologico di Þórr che, con il gigante Hymir, va a pesca in mare aperto del *Miðgardsormr*, con una testa di bue come esca; Þórr riesce a catturarlo e a guardarlo negli occhi, ma Hymir taglia la lenza e il serpente ritorna nelle profondità marine. In alcune versioni scaldiche invece Þórr, pescato il serpente, lo uccide con un colpo del suo martello,²³ così come nella *Niðrstigningsaga* il Diavolo è sconfitto e schiacciato dalla croce che cade.

Alcuni studiosi hanno ipotizzato che il mito nordico della pesca di Þórr abbia in realtà origine nell'allegoria cristiana (MARCHAND 1975, p. 333), per cui non si tratterebbe di un mito scandinavo genuino ma di una creazione nuova dovuta all'influenza della dottrina cristiana che vedeva Cristo come «esca» per il Diavolo (il Leviatano è assimilato al Diavolo), una dottrina che risale già al I secolo: il corpo di Cristo, umano, quindi la sua umanità, sono l'esca per il Diavolo, ma nell'esca dell'umanità si na-

22. Abbiamo anche altri brevi frammenti di composizioni scaldiche che menzionano la pesca di Þórr: frammenti di Ölvir hnúfa (IX sec.), di Eysteinn Valdason (X sec.) e di Gamli Gnævaðarskáld (X sec.); sulle attestazioni letterarie e iconografiche della pesca di Þórr si veda DEL ZOTTO 1979.

23. Þórr uccide così il serpente nella *Húsdrápa* di Úlfr Uggason.

sconde l'amo della divinità (la doppia natura di Cristo), per cui facendo morire Cristo Satana avrebbe «abboccato» all'amo, causando la morte di Cristo ma di conseguenza anche la sua resurrezione che ha portato salvezza agli uomini e rovina al Diavolo stesso. Questo inganno ai danni del Diavolo è il motivo teologico della *pia fraus*, che è utilizzato nella *Niðrstigningsarsaga* nella descrizione del Diavolo preso in trappola a Gerusalemme; anche il motivo della croce che cade e schiaccia il Diavolo come un topo preso in trappola risale alla patristica cristiana. Secondo questa tendenza critica, anche le due interpolazioni si baserebbero solamente su materiale esegetico e dottrinale cristiano. Un'altra scuola di pensiero vede nella pesca di Þórr un'autentica concezione germanica, anche perché non si tratta solo di un motivo letterario e ne esistono molte rappresentazioni iconografiche,²⁴ che dimostrerebbero come questo mito fosse ben radicato nella cultura scandinava.²⁵ Nell'Islanda d'epoca cristiana era presente un atteggiamento che non respingeva completamente il paganesimo puntando alla sua totale oblitterazione, ma che vi cercava similitudini con il cristianesimo. Il cristianesimo avrebbe certamente influenzato i miti pagani così come ci sono tramandati, ma anche viceversa; in Islanda erano attivi cristiani che cercavano nel paganesimo punti di contatto con la religione cristiana (GSCHWANTLER 1968, p. 162).

Dal momento che nella mitologia nordica Þórr proteggeva dei e uomini combattendo contro i giganti, la *Niðrstigningsarsaga*, attraverso l'immagine della pesca al serpente, associa Cristo e Þórr (AHO 1969, p. 155). Questa associazione si trova anche in altre traduzioni d'area scandinava. Nella *Tveggja postola saga Jóns ok Jacobs* si dice che dopo la crocifissione il Salvatore giunge *herjandi til helvítes... með hvellum hamri* («combattendo fino all'inferno [...] con il martello risonante») e con il martello fracassa la testa di Satana; è evidente il collegamento con Þórr, che possiede come arma il martello Mjölñir, che usa contro i giganti, nemici degli dei; inoltre, Þórr è figlio di Odino, chiamato anche Alföðr, «padre di tutti»,²⁶ così come Cristo è figlio di Dio padre. Cristo è avvicinato a Þórr dal momento che il nuovo dio del cristianesimo viene recepito nelle caratteristiche che sono familiari agli Scandinavi perché

24. Dalla Svezia abbiamo Ardre VIII (VIII sec., Gotland) e la pietra di Altuna (inizio dell'XI sec., Uppland); dall'Inghilterra la pietra di Gosforth (X sec., Cumberland); dalla Danimarca la pietra di Hørðum (la cui datazione oscilla tra VIII e XI sec., Jutland).

25. Si veda MEULENGRACHT SØRENSEN 2001, pp. 59-70, sul senso del racconto della pesca di Þórr all'interno della mitologia nordica.

26. In questa definizione per Odino alcuni studiosi vedono un'influenza cristiana; Odino è anche chiamato Valföðr, «padre dei morti in battaglia», epiteto in cui si trova ancora il concetto di «padre», che è tipico del Dio cristiano.

tipiche del vecchio dio pagano. Si tratta di una *interpretatio norrœna*, visibile anche nell'identificazione del Leviatano con il Miðgarðsormr della mitologia autoctona.

La cultura islandese medievale non era comunque monolitica, per cui Þórr veniva assimilato a Cristo, ma poteva anche essere associato con il Diavolo stesso. Nella *Ólafs saga Tryggvasonar*, esistente in diverse redazioni che vanno dal XII al XIII secolo, ma che si rifanno tutte alla perduta biografia in latino sul re di Norvegia Óláfr Tryggvason (995-1000) del monaco Oddr Snorrason (1190 ca.), si narra che un vescovo converte il pagano Finn, adoratore di Þórr, raccontando come Cristo dopo la sua morte fosse diventato così potente da irrompere nell'inferno con la forza di un esercito, e legare Þórr, in modo che nessun demone poteva poi ribellarsi contro di lui. Finn si converte perché riconosce la superiore forza di Cristo. Il racconto della *Ólafs saga Tryggvasonar* utilizza il tema del *descensus*, e Cristo compie nell'inferno un assalto di tipo militare, come nell'interpolazione della *Niðrstignings saga*; troviamo però (e nella stessa epoca), con Þórr al posto del Diavolo, un atteggiamento del tutto differente verso il paganesimo, le cui figure vengono demonizzate.

4.4 Elementi dello stile

Nella *Niðrstignings saga* viene a mancare, rispetto al modello, l'elemento figurativo e teologico; in luogo della speculazione teologica ci sono il racconto e l'azione. Nella traduzione è visibile una tendenza alla concretezza e alla verosimiglianza, che saranno elementi tipici delle opere appartenenti al genere delle saghe degli Islandesi,²⁷ che appaiono obiettive e ricche di dettagli realistici. Per esempio quando compare David la traduzione aggiunge, rispetto al modello, alcuni brevi ragguagli sulla sua figura: viene presentato al pubblico nordico (che poteva non conoscerlo) come *konungr ok spámaðr* («re e saggio»), e si dice che viveva in *Austrvegs ríke* («regno orientale»).

Un dettaglio di stile è rappresentato dal diverso uso dei pronomi. Nel modello latino si utilizza spesso la prima persona plurale *nos*, ma la traduzione utilizza di preferenza la terza plurale *þeir* al nominativo, mentre mantiene la prima plurale *oss* al dativo e all'accusativo (AHO 1969, p. 157). Si tratta di un'inconsistenza che denuncia un oscillare, da parte del traduttore, tra fedeltà al testo (quando usa la prima persona) e adozione di stilemi che saranno tipici delle saghe degli Islandesi, do-

27. Sui sottogruppi del genere «saga» si veda SCHIER 1970.

ve l'uso della prima persona è raro. Nella *Páls saga postola*, contenuta nello stesso manoscritto completo della *Niðrstigningsaga*, i pronomi di prima persona plurale del modello (gli *Acta apostolorum*) sono stati del tutto eliminati (KIRBY 1986, p. 645).

La complessa sintassi del modello latino, fatta di subordinate (spesso introdotte da *quoniam*) viene rimpiazzata da usi sintattici più semplici, con frasi indipendenti collegate da particelle coordinanti quali *ok* («e») ed *en, þá* («allora»); la coordinazione, al posto della subordinazione del modello, è tipica dello stile delle saghe islandesi.

Il modello latino presenta molti discorsi diretti: nella traduzione parecchi di questi vengono espunti, alcuni però vengono mantenuti. Nel modello latino questi discorsi diretti sono introdotti da *verba dicendi* quali *dixit* ed *exclamavit*, che vengono resi rispettivamente con *mælti* e *kallaði*; spesso il testo norreno fa precedere il verbo del dire da avverbi, e allora si ha l'inversione verbo-soggetto: per esempio *Satan princeps dixit* diventa *þá mælti höfðingi*. L'inversione verbo-soggetto in presenza di avverbi introduttivi a un discorso diretto è un tratto stilistico tipico delle saghe (AHO 1969, p. 158).

Altra caratteristica dello stile delle saghe che compare nella traduzione è il passaggio improvviso da discorso indiretto a discorso diretto, senza l'uso di espressioni introduttive con un verbo del dire; questo passaggio repentino tipico delle saghe proviene dalla tradizione orale, e lo troviamo qui in un testo di traduzione che certamente di origine orale non è; l'effetto è quello di dare rilievo a quella parte del discorso che diventa all'improvviso diretto (AHO 1969, p. 158).

Si ha inoltre l'uso di formule tipiche della letteratura autoctona delle saghe, per introdurre un nuovo episodio o per riprenderne uno che era stato interrotto: *en ec tec fra þvi at segia*, «e devo dire di questo», *en nu tek ec þar til mals at segia*, «ma adesso devo riprendere a raccontare» (WOLF 1993, p. 225).

D'altro canto, la *Niðrstigningsaga* di frequente mantiene termini ed espressioni in latino del modello, soprattutto quando si tratta di ordini e affermazioni; AM 238 ancora una volta si differenzia da AM 645, AM 623 e AM 233, poiché tende a tradurre anche quelle parti che negli altri tre testimoni sono rimaste in latino. La citazione da *Mt*, 3, 17 in AM 645 4to viene lasciata in latino: *hic est filius meus dilectus in quo mihi complacui*, mentre in AM 238 fol. la frase viene tradotta con *þessi er son minn elskuligr uidur þann er mier likadi* («Questi è il figlio mio prediletto, nel quale mi sono compiaciuto»). Poco più avanti AM 645 lascia in latino l'espressione *ipse filius Dei*, tradotta con *sialfur Guds son* («Lo stesso figlio di Dio») in AM 238; ancora, il latino *rex regum* di AM 645 si trova invece tradotto in *kongur konnga* («Re dei re») in AM 238.

L'influsso dell'originale latino è visibile nel cosiddetto «learned style» che talora viene usato; tratti tipici di questo stile, improntato a quello latino, sono l'uso massiccio del participio presente, degli aggettivi sostantivati e di verbi riflessivi per esprimere il passivo (WOLF 1993, p. 224).

4.5 Considerazioni sul contesto culturale della *Niðrstigningsarsaga*

L'*Evangelium Nicodemi* ebbe ampia risonanza in Europa e fu tradotto nelle lingue volgari soprattutto dal XII secolo in avanti (in Inghilterra già nell'XI); dal XII secolo fu tradotto e diffuso anche nell'area scandinava, che si dimostra così al passo con la cultura europea del tempo.

La tecnica traduttoria impiegata nella *Niðrstigningsarsaga* è simile a quella delle altre traduzioni medievali in volgare dell'apocrifo. Già il testo di partenza era instabile e fluido, poiché i copisti erano consapevoli che non si trattava di un testo canonico e si dimostrano pronti ad apportarvi modifiche di vario tipo; questa consapevolezza è propria anche dei traduttori di questo apocrifo. L'*Augsburger Bibelhandschrift* (XV secolo) costituisce un'eccezione: qui il *Vangelo di Nicodemo* viene tradotto nella maniera letterale dovuta a un testo sacro, in un contesto manoscritto che vede la traduzione dei Vangeli canonici in alto tedesco, secondo la tecnica tipica usata nel Medioevo per la Bibbia, improntata a una maggiore aderenza all'originale. Tuttavia, a parte alcuni casi particolari, i traduttori medievali dell'*Evangelium Nicodemi* omettono, aggiungono, alterano il testo per adattare l'apocrifo al loro specifico contesto. Omissioni si riscontrano nella *Niðrstigningsarsaga* come nelle altre traduzioni europee, per eliminare ripetizioni, sveltire la trama o semplificare stile e dottrina. Similmente vengono utilizzate le aggiunte, allo scopo in genere di chiarire passi difficoltosi, mentre le interpolazioni più lunghe riflettono specifici interessi del traduttore e del suo ambiente.

Nella *Niðrstigningsarsaga* siamo di fronte a una mescolanza di fede cristiana e mitologia nordica, a un'associazione tra Þórr e Cristo, entrambi figli del «padre», entrambi combattenti contro il male. Anche per quanto riguarda l'identificazione di Leviatano/Satana con un essere maligno della mitologia nordica (il Miðgardsormr, «serpente del mondo») non si tratta, a mio avviso, di miti desunti dalla cultura cristiana, come parte degli studiosi tende a ritenere, ma di *interpretatio norrœna*, vale a dire di una assimilazione di elementi cristiani a figure analoghe già presenti nel patrimonio culturale e religioso scandinavo. In questa traduzione si vedono gli effetti dell'incontro fra culture, quella cristiana e quella pagana, come è evidente anche in altre traduzioni norrene di opere di natura cristiana.

Le due interpolazioni in particolare dimostrano la volontà e la capacità di trarre materiale da altre fonti (sia cristiane che pagane) e di modificare il modello, adattandolo alla cultura scandinava.

La sostituzione della personificazione di Inferno è dovuta alla predilezione letteraria scandinava, tipica delle saghe degli Islandesi, per la concretezza e il dettaglio piuttosto che per astrazioni e generalizzazioni; la speculazione teologica viene sostituita dal racconto. Inoltre, la trasformazione degli avversari di Cristo in «campioni, giganti, troll» e le descrizioni che si trovano nelle due interpolazioni maggiori, specialmente i cavalieri apocalittici e la cattura di Satana, hanno la funzione di trasformare il conflitto tra il bene e il male, due astrazioni, in una concreta battaglia. La traduzione sottolinea e anzi amplifica gli elementi guerreschi offerti in nuce dal modello latino. Nelle modifiche apportate dalla traduzione, grandi (le interpolazioni) o piccole (certe rese traduttorie come *her miclum per omnes sancti*) si può notare dunque la tendenza ad aggiungere dettagli e creare verosimiglianza, e a rendere il *descensus* nei termini di un'impresa guerresca.

La traduzione offerta dalla *Niðrstignings saga* appare dunque come un momento di transizione culturale e di sincretismo, una tappa dell'acculturazione, sia dal punto di vista dei contenuti che dello stile.

BIBLIOGRAFIA

- AHO 1966 = G.L. AHO, *A Comparison of Old English and Old Norse Treatment of Christ's Harrowing of Hell*, Diss. University of Oregon, 1966.
- AHO 1969 = G.L. AHO, *Niðrstignings saga: An Old Norse Version of Christ's Harrowing of Hell*, «Scandinavian Studies», 41, 1969, pp. 150-159.
- BIEDER 1949 = W. BIEDER, *Die Vorstellung von der Höllenfahrt Jesu Christ*, Zürich, Zwingli, 1949.
- CAMPBELL 1982 = J.J. CAMPBELL, *To Hell and Back: Latin Tradition and Literary Use of the Descensus ad Inferos in Old English*, «Viator», 13, 1982, pp. 107-158.
- CROSS 1996 = J.E. CROSS (ed.), *Two Old English Apocrypha and their Manuscript Source. «The Gospel of Nichodemus» and «The Avenging of the Saviour»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- DEL ZOTTO 1979 = C. DEL ZOTTO, *La Hymiskviða e la pesca di Þórr nella tradizione nordica*, Roma, Università di Roma, Istituto di Glottologia, 1979.
- DI PAOLO HEALEY 1985 = A. DI PAOLO HEALEY, *Anglo-Saxon Use of the Apocryphal Gospels*, in J.D. WOODS, D. PELTERET (eds), *The Anglo-Saxons: Synthesis and Achievement*, Waterloo (ON), Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 93-104.
- FRENZEL 1976 = E. FRENZEL, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kroner, 1976.
- GSCHWANTLER 1968 = O. GSCHWANTLER, *Christus, Thor und die Midgardschlange*

- ge, in H. BIRKHAN, O. GSCHWANTLER (hrsg.), *Festschrift für Otto Höfler zum 65. Geburtstag*, Wien, Notrig, 1968, pp. 145-168.
- HALL 1996 = T.N. HALL, *The Evangelium Nichodemi and Vindicta Salvatoris in Anglo-Saxon England*, in J.E. CROSS (ed.), *Two Old English Apocrypha and their Manuscript Source. «The Gospel of Nicodemus» and «The Avenging of the Saviour»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 36-81.
- HAUGEN 1992 = O.E. HAUGEN, *Stamtrel og teksslandskap: Studiar i resensjonmetodikk med grunnlag i Niðrstigningsarsaga*, 2. Utg., 1, *Teori og analyse*, 2, *Text og tabellar*, Dr. philos.-avhandling, Bergen, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1992.
- HAUGEN 1994 = O.E. HAUGEN, *Soga om nedstiging i dødsriket*, «Agora. Journal for metafysisk spekulasjon», 2, 1994, pp. 84-114.
- HOLTSMARK 1938 = A. HOLTSMARK (ed.), *A Book of Miracles: Manuscript n° 645 of the Arna-Magnæan Collection in the University of Copenhagen*, Copenhagen, Munksgaard, 1938.
- IZYDORCZYK 1989 = Z. IZYDORCZYK, *The Unfamiliar Evangelium Nicodemi, «Manuscripta»*, 33, 1989, pp. 169-191.
- IZYDORCZYK 1993 = Z. IZYDORCZYK, *Manuscripts of the Evangelium Nicodemi: A Census*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1993.
- IZYDORCZYK 1997a = Z. IZYDORCZYK, *Introduction*, in Z. IZYDORCZYK (ed.), *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Tempe, Mrts, 1997, pp. 1-19.
- IZYDORCZYK 1997b = Z. IZYDORCZYK, *The Evangelium Nicodemi in the Latin Middle Ages*, in Z. IZYDORCZYK (ed.), *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Tempe, Mrts, 1997, pp. 43-101.
- IZYDORCZYK, DUBOIS 1997 = Z. IZYDORCZYK, J.D. DUBOIS, *Nicodemus's Gospel before and beyond the Medieval West*, in Z. IZYDORCZYK (ed.), *The Medieval Gospel of Nicodemus: Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Tempe, Mrts, 1997, pp. 21-41.
- JACOBS 1986 = J. JACOBS, *Der Descensus ad Inferos als Bericht und Exempel in frühmittelhochdeutscher religiöse Dichtung*, «Amsterdamer Beiträge zur ältere Germanistik», 26, 1986, pp. 17-34.
- KIM 1973 = H.C. KIM (ed.), *The Gospel of Nicodemus. Gesta Salvatoris*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1973.
- KIRBY 1986 = I.J. KIRBY, *Bible Translation in Old Norse*, Genève, Droz, 1986.
- KROLL 1932 = J. KROLL, *Gott und Hölle, der Mythos vom Descensus Kampfe*, Leipzig, B.G. Teubner, 1932.
- KRUSCH, LEVISON 1910 = *Vita Vulframni episcopi senonici*, ed. B. Krusch, W. Levison, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Merovingicarum*, v, *Passiones Vitaeque sanctorum aevi Merovingici*, Hannoverae et Lipsae, impensis bibl. Hahniani, 1910, pp. 657-673.
- LARUSSON 1955 = M.M. LARUSSON, *Um Niðrstigningsarsaga*, «Skirnir», 129, 1955, pp. 159-168.
- MARCHAND 1975 = J.W. MARCHAND, *Leviathan and the Mousetrap in the Niðrstigningsarsaga*, «Scandinavian Studies», 47, 1975, pp. 328-338.
- MCCULLOGH 1930 = J.A. MCCULLOGH, *The Harrowing of Hell. A Comparative Study of an Early Christian Doctrine*, Edinburgh, T. & T. Clark, 1930.

- MEULENGRACHT SØRENSEN 2001 = P. MEULENGRACHT SØRENSEN, *Thor's Fishing Expedition*, in P.M. SØRENSEN (ed.), *At fortælle Historien. Telling History. Studier I den gamle nordiske litteratur. Studies in Norse Literature*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2001, pp. 59-70.
- MINOIS 1995 = G. MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1995 (ed. orig. *Histoire de l'enfer*, Paris, Presses Universitaires de France 1994).
- ORCHARD 1996 = A. ORCHARD, *The Style of the Texts and the Translation Strategy*, in J.E. CROSS (ed.), *Two Old English Apocrypha and their Manuscript Source. «The Gospel of Nicodemus» and «The Avenging of the Saviour»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 105-130.
- REICKE 1946 = B. REICKE, *The Disobedient Spirits and Christian Baptism: A Study of I Pet. III and its Context*, Copenhagen, Munksgaard, 1946.
- RUSSELL 1984 = J.B. RUSSELL, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1984.
- SCHIER 1970 = K. SCHIER, *Sagaliteratur*, Stuttgart, Metzler, 1970.
- TISCHENDORF 1876 = *Evangelia Apocrypha Adhibitibus Plurimis Codicibus Graecis et Latinis Maximan Partem nunc Primum Consultis atque Ineditorum Copia Insignibus*, ed. K. von Tischendorf, Leipzig, H. Mendelssohn, 1876.
- TURVILLE-PETRE 1953 = G. TURVILLE-PETRE, *Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1953.
- UNGER 1877 = C.R. UNGER (udg.), *Niðrstignings saga*, in *Heilagra manna sögur. Fortællinger og legender om Hellige mænd og kvinder*, 2, Christiania, B.M. Bentzen, 1877, pp. 1-20.
- WOLF 1993 = K. WOLF, *The Influence of the Evangelium Nicodemi on Norse Literature: A Survey*, «Medieval Studies», 55, 1993, pp. 219-242.
- WÜLCKER 1872 = R.P. WÜLCKER, *Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur*, Paderborn, F. Schöningh, 1872.

«Cristo e la Samaritana» dalla *Vulgata* al rifacimento in versi in tedesco antico

NICOLETTA FRANCOVICH ONESTI

The episode of «Christ and the Woman from Samaria» from the Latin Gospel to the Old High German adaptations. The paper examines a 10th-century anonymous religious poem known as «Christus und die Samariterin», written in Reichenau and preserved in the Vienna Ms. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 515. A comparison is done with the Latin original (John, 4, 5-20), with the OHG prose Tatian, and with Otfrid's verse rendition. Lexical and metrical similarities and differences show that the style of the anonymous verse is rather independent from both the Vulgata and its German predecessors, having a lively rhythm and a varied, although colloquial, diction. The tight dialogue between Christ and the woman from Samaria is not introduced by «verba dicendi», but is marked by capital letters at the beginning of each stanza; it almost occupies the whole rhymed poem, which was meant to be recited aloud.

1 INTRODUZIONE

Il frammento di poesia biblica noto come *Cristo e la Samaritana* è una parafrasi in alto-tedesco antico del famoso passo evangelico (Gv, 4, 5-26), ma non è l'unica; risalente al x secolo, questo anonimo rifacimento in versi è posteriore infatti alla versione del Taziano (*Diatessaron* 87) e alla più nota parafrasi in versi di Otfrid (2, 14; ca. 865-870). L'episodio di Cristo che incontra la Samaritana al pozzo, tante volte rappresentato anche nelle arti visive fin dall'epoca paleocristiana, era una celebre pericope usata nelle prediche ai fedeli; il nostro rifacimento in versi era forse destinato alla declamazione o al canto in forma di antifona. Il testo, scritto a Reichenau in alemanno con inclusioni di francone renano, risente solo in parte delle precedenti versioni in volgare, mostrando una notevole autonomia stilistica da quei modelli.¹ L'episodio non è

1. D'ora in poi abbreviato C&S; conservato nel ms. di Vienna, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 515, scritto sui fogli 4v e 5r.

riportato purtroppo nel *Heliand* sassone, e non è conservato nemmeno nella porzione di Bibbia gotica che è giunta a noi. Il confronto con quei testi ci è dunque precluso. Ma si può invece vedere quanto dipenda dalla *Vulgata* latina e quanto eventualmente riecheggi le precedenti versioni tedesche.

Testo

- Lesen uuir, thaz fuori ther heilant fartmuodi.
ze untarne, uuizzun daz, er zeinen brunnon kisaz.
Quam fone Samario ein quena sario
scephan thaz uuazzer: thanna noh so saz er.
5 uurbon sina thegana be sina lipleita:
bat er sih ketrencan daz uip thaz ther thara quam.
«Biuuaz kerost thu, quot man, daz ih thir geba trinkan?
ia ne niezant, uuizze Christ, thie Iudon unsera uuist».
«Uuip, obe thu uuis sis, uuuelih gotes gift ist,
10 unte den ercantis, mit themo do kosotis,
tu batis dir unnen sines kecprunnen».
«Disiu buzza ist so tiuf, ze dero ih heimina liuf,
noh tu ne habis kiscirres, daz thu thes kiscephes:
uuar maht thu, quot man, neman quecprunnen?
15 Ne bistu liuten kelop mer than Iacob.
ther gab uns thesan brunnan, tranc er nan ioh sina man:
siniu smalenoizzer nuzzon thaz uuazzer».
«Ther trinkit thiz uuazzer, be demo thurstit inan mer,
der afar trinchit daz min, then lazit der durst sin:
20 iz sprangot imo'n pruston in euuon mit luston».
«Herro, ih thicho ze dir, thaz uuazzer gabist du mir,
daz ih mer ubar tac ne liufi hera durstac».
«Uuib, tu dih anneuert, hole hera dinen uuirt».
siu quat, sus libiti, commen ne hebiti.
25 «Uueiz ih, daz du uuar segist, daz du commen ne hebist.
du hebitos er finfe dir zi volliste.
des mahttu sichure sin: nu hebist enin der nis din».
«Herro, in thir uuigit scin, daz thu maht *forasago sin*
for uns er giborana betoton hiar in berega,
30 Unser altmaga suohton hia genada:
thoh ir sagant kicorana thia bita in Hierosolima»

(da BRAUNE, EBBINGHAUS 1962).

(Leggiamo che giunse il Salvatore, stanco del viaggio, sul mezzodi; lo sappiamo, si sedette a una fonte. Venne dalla Samaria subito una donna ad attingere l'acqua, ed egli sedeva ancora così. I suoi discepoli erano andati in cerca di viveri; chiese alla donna che era là venuta di dargli da bere. «Perché vuoi tu, buon uo-

mo, che io ti dia da bere? Infatti i Giudei non consumano con noi, lo sa Cristo, i nostri cibi». «Donna, se tu sapessi qual è il dono di Dio, e se tu conoscessi quello con cui hai parlato, lo pregheresti di darti della sua acqua viva». «Questo pozzo è così profondo, dove son venuta da casa, e non hai nemmeno una brocca con cui attingere: dove puoi tu, buon uomo, prendere l'acqua viva? Tu non sei, fra la gente, più importante di Giacobbe che ci dette questa fonte. Ci bevevano sia lui che i suoi, e le sue greggi usavano quest'acqua». «Ma chi beve quest'acqua avrà ancora sete, chi invece beve la mia, la sete lo abbandonerà; gli zampillerà in eterno in petto, con piacere». «Signore, ti scongiuro di darmi quest'acqua, che io non debba più, ogni giorno, correre qui assetata». «Donna, fatti avanti, porta qui tuo marito». Disse ella «Magari», ma che non aveva marito. «Lo so che dici il vero, che non hai marito. Ne hai avuti cinque, a tua disposizione; puoi starne certa: e ora ne hai uno che non è tuo». «Signore, in te appare evidente che puoi essere profeta. Quelli venuti prima di noi pregavano qui su questo monte, i nostri antenati qui chiedevano la grazia; eppure voi dite che solo a Gerusalemme sono approvate le preghiere»).

2 CONFRONTO CON LA VULGATA E COL TAZIANO TEDESCO

Essendo il testo evangelico in prosa, il confronto deve limitarsi qui al solo lessico e all'articolazione del dialogo, non potendo comprendere gli aspetti metrici e sintattici. Vediamo che non pochi tratti presenti in C&S trovano una diretta ascendenza nella versione latina. C'è una rispondenza quasi letterale nella presentazione della Samaritana: «**Quam fone Samario ein quena sario | scephan thaz uuazzar**» (vv. 3-4) segue da vicino *venit mulier de Samaria haurire aquam*, di cui ricalca anche la posizione iniziale del verbo.² È vicina anche la resa «**Obe thu wissis wielih gotes gift ist**» (v. 9) che corrisponde al più semplice *si scires donum Dei*; mentre il verso 10 si allontana molto dal latino *et quis est qui dicit tibi da mihi bibere, tu forsitan petisses ab eo et dedisset tibi aquam vivam*, infatti usa un giro di frase più sintetico che alla lettera dice «e se tu riconoscessi con chi hai parlato, gli chiederesti di darti della sua acqua viva». Abbastanza vicina al testo latino è anche la dizione dei vv. 12-13: «Disiu **buzza ist so tiuf**,³ ze dero ih heimina liuf | noh tu **ne habis kiscirres, daz** thu thes **kiscephes | uuar** maht thu, guot man, neman quecprunnan?» sebbene con notevoli aggiunte proprie; la *Vulgata* infatti dice solo *Domine neque in quo haurias habes et puteus altus est, unde*

2. In grassetto le parole tedesche che corrispondono letteralmente al latino. Il verbo è in prima posizione anche in Taziano: *Quam thô uuîb fon Samariu sceffen uuazzar*.

3. Molto vicino anche al Taziano: *thiu fuzze teof ist*.

ergo habes aquam vivam? Non si parla di venire da casa né di «prendere» l'acqua, e il vocativo *Domine* è sostituito in tedesco dal colloquiale *quot man*, decisamente più colorito; l'espressione «buon uomo» ha una punta di commiserazione, infatti si diceva ai pellegrini e ai mendicanti girovaghi. Non è però un'intuizione sbagliata: Cristo seduto al pozzo da solo le può apparire come un derelitto.

Anche al v. 18, il primo emistichio «*Ther trinkit thiz uuazzer*» corrisponde bene a *qui bibit ex aqua hac*. Dopo le parole elevate di Cristo, che è passato da un discorso quotidiano a un piano religioso e metaforico parlando della fede che porta alla vita eterna, la Samaritana lo chiama ora con più reverenza «*Herro [...] daz wazzar gabist mir*» (v. 21) che traduce esattamente *Domine da mihi hanc aquam*. La dizione è vicina alla *Vulgata* anche al v. 25: «*daz commen ne hebist*» «che non hai marito» che riprende *dixisti quia non habeo virum*, benché la sintassi sia del tutto diversa. Infatti «*du war segist*» anticipa nel primo semiverso quello che nel latino segue in fondo al periodo: *hoc vere dixisti*. Ma soprattutto il tedesco mette in forma indiretta e sintetica ciò che la *Vulgata* esprime per esteso col discorso diretto (poco prima *non habeo virum*); e qui *C&S* si allontana in modo originale anche dal Taziano, che traduce fedelmente lo scambio di battute del latino senza mutarne i costrutti. Verso la fine del frammento, ai vv. 29-30 troviamo reso con «*betoton hiar in berega | unser altmaga*» quello che in latino è espresso con *patres nostri in monte hoc adoraverunt*; mentre Taziano rende fedelmente *patres* con *fatera*, *C&S* preferisce il termine *altmaga*, «antenati» (alla lettera «antichi parenti»).

Ci sono però anche interessanti convergenze col solo Taziano, a esclusione del testo latino; ad esempio dove la *Vulgata* ha *Iesus (Iesus ergo fatigatus ex itinere, Gv., 4, 6)*, Taziano e *C&S* concordemente preferiscono *ther Heilant*. Come Taziano anche *C&S* rende il lat. *Domine* ogni volta con *Herro*, diversamente da Otfrid che presenta solo *Fró min!* In generale però i termini che trovano un corrispondente esatto nel tedesco del Taziano sono troppo generici per essere significativi (es. *brunnon*, *scephan wazzar*, *tiuf*, *trinkan*, *commen*, *finfe* e gli inevitabili nomi propri *Samario*, *Iacob*, *Hierosolima*, *Iudon*).

È un vero peccato che manchi il finale dell'episodio, che s'interrompe al v. 31 (corrispondente per contenuto a Gv., 4, 20), per cui non sapremo mai come l'anonomo poeta aveva reso alcune celebri frasi di Gesù, semplici ma belle e intense, come *mulier crede mihi quia veniet hora...* (4, 21), *sed venit hora et nunc est* (4, 23), e infine (*scio quia Messias venit...*) *ego sum qui loquor tecum!* (4, 26). Data la sua capacità di esprimersi in modo vivace e originale, sarebbe stato molto interessante vedere con quali termini e costrutti l'autore aveva riformulato queste parole profetiche.

Dal confronto incrociato col testo del Taziano tedesco si ricava che i punti di maggiore vicinanza di C&S al testo latino spesso sono anche quelli di maggiore somiglianza con la dizione scelta dal Taziano, che il poeta doveva conoscere. Così ad esempio *Domine da mihi hanc aquam* è reso con *hêrro, gib mir thaz uuazzar* in Taziano, e con *Herro, ih thicho ze dir | daz wazzar gabist du mir* in C&S. Qui si coglie anche una caratteristica della versificazione di C&S, che predilige l'inserimento di frasi proprie e originali, aggiunte all'interno di un semiverso, come *ih thicho ze dir*, «ti supplico». Quando cioè C&S si allontana dal Vangelo non lo fa per seguire una tradizione in volgare già pronta, ma per aggiungere espressioni vivaci e frasi create del tutto autonomamente sia rispetto al latino sia rispetto ai precedenti in tedesco. Lo stesso accade anche per i costrutti sintattici scelti: quando C&S devia in modo originale dal periodare del modello latino, si allontana anche da Taziano, girando discorsi diretti in indiretti, e semplificando i costrutti o ampliandoli con frasi nuove.

3 CONFRONTO CON OTFRID

Ma dove il nostro testo si diversifica dal latino e dal tedesco del Taziano, non è per aderire al modello offerto da Otfrid. Il *Liber Evangeliorum* non pare abbia influenzato direttamente questo rifacimento in versi del X secolo, se non per la sua fortuna e ricezione anche nel sud dell'area tedesca (HAUBRICHS 1995, p. 312), dove il suo modello ha aperto la strada a nuove parafrasi in rima, favorendone la proliferazione. Le convergenze di lessico con Otfrid sono scarse. Si possono citare le parole *wip*, *Christ*, *buzza*, *ne liufi* (*ni liafi* Otfr.) e il verbo *springan*, «zampillare». Ma in generale la dizione di C&S sembra piuttosto indipendente da Otfrid.⁴

Talora gli stessi termini vengono usati in modo diverso nei due testi. Per «pozzo» Otfrid usa *puzz*, *puzzi*, *puzzes* in bocca della Samaritana, che lo usa quasi sempre; mentre il termine *brunnon* è usato solo da Cristo. Infatti con *brunnen* Otfrid indica anche la «fonte di acqua viva»; dunque ha un termine per l'uso metaforico (la fede che porta alla vita eterna) e un altro per l'uso letterale, materiale. Questo tipo di sottigliezze è assente da C&S, che ha invece altri pregi stilistici. Sono sotti-

4. Le ultime due parole del v. 28: *forasago sin* nel manoscritto di C&S sono tralasciate; sono state reintrodotte dagli editori in base alla rima, e il termine *forasago* in particolare è stato ripreso da Otfrid, ricalcato sul suo *thaz thu fôrasago sis* (v. 55). È quindi una concordanza artificiosa. In Taziano invece per «profeta» si trova il termine *wizogo*.

gliezze e divergenze dovute allo spirito del lavoro di Otfrid, che vuole interpretare, commentare, ha intenti didattici e edificanti; la sua opera è tutta basata sulla interpretazione teologica e sull'ampliamento del testo evangelico (HAUBRICH 1995, p. 313). Addirittura si interpongono frasi come *Ther evangelio thar quit...*, «il Vangelo qui dice...» (v. 11), anche nominando espressamente l'evangelista (*Thaz offonot Johannes thar...*, v. 19), proprio col tono di un commentatore dei testi sacri.

La parafrasi di C&S invece non vuole ampliare né commentare, ma tende sinteticamente allo scopo; in fondo è più vicina alla narrazione diretta del Vangelo, che non Otfrid. Il dialogo evangelico culmina con la rivelazione del logos come fonte di vita. Otfrid perciò vuole illustrare l'insegnamento di Gesù ed esprimere il senso religioso e teologico del brano: che la forza salvatrice di Cristo agisce anche sulle genti estranee e pagane. La sua rielaborazione è dotta e allargata, e deriva dalla cultura scritta ecclesiastica, mentre C&S è fortemente legato al modello stilistico della poesia orale.

4 ASSENZA DI FORMULE INTRODUTTIVE DEL DISCORSO DIRETTO

Un tratto tipico dello stile stringato e quasi epico che caratterizza il componimento è la mancanza di frasi introduttive del discorso diretto; il dialogo si sussegue libero da convenzioni, di battuta in battuta, con immediata vivezza e spontaneità. In questo C&S si allontana da tutti i modelli precedenti. Nella *Vulgata* le formule introduttive sono sempre presenti, ogni volta nella sequenza stereotipata V-dat.-S (tipo *dicat ei Iesus*), V-S + V-dat. (*respondit Iesus et dixit ei*), oppure ancora V-S + V (*respondit mulier et dixit*).

Il Taziano segue da vicino il testo latino, usando sempre delle frasi formulari introduttive del discorso diretto, di cui il tipo più frequente è: *Thō V-dat.-S* (*Thō quad iru der heilant; Thō quad imo thaz uuîb*); la costante presenza dell'avverbio iniziale consente di ricalcare esattamente l'ordine delle parole latine. Ricorre anche il tipo *Thō antuurtanti der heilant in quad iru*.

Del tutto diversa è la resa otfridiana, che usa quasi sempre l'inserimento interno alle battute del dialogo, del tipo: «*Wip*» *quad er...*, oppure: «*Wio mag thaz*» *quad si* «*werdan...*» (vv. 15 e 17). In ogni caso l'ordine è sempre V-S. In posizione iniziale si trovano invece frasi come: *Quad unser druhtin zi iru V-S-O(ind) thō* (v. 35), o ancora *gab antwurti gimuati sines selbes guati* (v. 50) con ordine V-O-S.

Nella nostra composizione mancano le frasi introduttive del dialogo, con l'unica eccezione della formula *siu quat* al v. 24, che non è interca-

lata al dialogo, perché in quel punto si ha un raro caso di impiego del discorso indiretto: *siu quat [...] commen ne hebiti*, «disse che non aveva marito». I verba dicendi, presenti sia nella *Vulgata* che in Taziano e in Otfrid, qui mancano del tutto come introduzione al dialogo; C&S li evita, come a riecheggiare lo stile della poesia eroica (WELLS 2004, p. 175).⁵ Si può dunque dire che le battute dirette, che costituiscono il corpo centrale e portante della composizione, in C&S si susseguono libere, e sono sufficientemente chiare e nette nella loro vivacità colloquiale, da non aver bisogno di raccordi narrativi: un esempio tratto dai vv. 21-28: «*Herro, ih thicho ze dir...*» «*Wib, tu dih annewert...*» «*Weiz ih daz du war segist...*» «*Herro, in thir wigit scin...*». Va però rimarcato che le apostrofi al vocativo contribuiscono a segnalare l'inizio di ogni battuta, l'alternarsi delle due voci: *Wip! Herro! Wib! Herro!* Spesso sono tratte dal linguaggio comune, come *quot man*, messo in bocca alla Samaritana e inserito due volte in fondo al primo emistichio nei vv. 7 e 14; questo appellativo non ha precedenti nei modelli latini o tedeschi, ma è un'aggiunta libera e originale del poeta di C&S. Non si trova in inizio di frase, ma dopo la formula iniziale *Avv.-V-thu (biwaz kerost thu, quot man, daz...; war maht thu - quot man - neman...)*, e sempre in frasi interrogative («Perché chiedi tu, buon uomo, che ti dia da bere?», «Dove puoi tu, buon uomo, prendere l'acqua viva?»). Viene introdotta qui un'espressione vivace e quasi spiritosa. Solo dopo che il discorso si fa elevato e Gesù ha parlato della fonte d'acqua viva, lei gli si rivolge infine con l'epiteto reverente di *Herro*.

5 INDICAZIONI GRAFICHE E METRICA

Le due voci del dialogo sono segnalate anche con mezzi grafici, in quanto l'inizio di ogni battuta coincide quasi sempre con l'inizio di strofa, il quale è sempre indicato dalla lettera maiuscola.⁶ Naturalmente l'uso della maiuscola è più esteso, in quanto la si trova anche dove non c'è dialogo diretto, ma semplicemente l'inizio di una strofa. Il testo, privo del finale, risulta articolato in 13 strofe di 2 o di 3 versi ciascuna; ogni strofa è sempre indicata dalla maiuscola iniziale. Quest'uso delle maiuscole al fine della scansione è chiarissimo, anche perché non hanno altro impiego che questo: i nomi propri infatti non hanno la maiuscola

5. Oppure a suggerire un dialogo teatrale diretto.

6. Così la maiuscola segnala l'alternarsi delle due voci all'inizio di ogni battuta, ai vv. 7 *Biuuaz*, 9 *Uuip*, 12 *Disiu*, 18 *Ther*, 21 *Herro*, 23 *Uuib*, 25 *Uueiz*, 28 *Herro*. Cfr. il facsimile in FISCHER 1966, pp. 23-24.

(*heilant, samario, xpist, iudon, gotes, iacob, hierosolima*). Il testo, in grafia carolina, sulla pagina appare a volte suddiviso in versi, ma non sempre, perché a seconda dello spazio a disposizione si ha anche una stesura continua (ad esempio il v. 6 è di continuo col v. 4); il v. 5 poi, che era stato dimenticato, viene inserito nel margine inferiore del foglio 4v a sinistra, di fronte al corpo del testo steso sul foglio 5r a destra. Lì dei segnetti di rinvio, ripetuti in fondo al foglio 4v, indicano il punto dove si deve inserire il verso tralasciato.

Per la versificazione, il confronto è naturalmente col testo di Otfrid, ma il metro con strofe irregolari di 2 o 3 versi è diverso da quello otfridiano, per cui si è anche supposto che strofe di lunghezza variabile esistessero prima di Otfrid, e a quelle si possa riallacciare il nostro frammento (MURDOCH 1997, p. 20; WELLS 2004, pp. 174-176). Come in Otfrid, la rima è interna, fra i due emistichi. Questi a loro volta sono segnati da punti posti alla fine di ogni semiverso, come ad esempio *Quā fone samario. ein quena sario*. A volte però nel manoscritto il punto è illeggibile, ad esempio sembra non esserci in fondo al v. 7 (dopo *trinkan*) e ai vv. 8 e 9, rispettivamente dopo *xrist* e dopo *uuist*. Non sono usate virgole.

Le strofe corrispondono molto spesso alle battute, fuorché al v. 15, dove il lungo discorso della Samaritana occupa due strofe di 3 versi ciascuna, e al v. 30. Questo bisogno di segnare con chiarezza l'inizio delle strofe ha probabilmente a che fare con la declamazione e l'eventuale accompagnamento musicale. Il fatto che le strofe si avvicendano con le battute del dialogo fa pensare che l'intreccio fra metro e costrutti voglia indicare una recitazione in antifona con voci alternate, come nei testi liturgici. Oltre a corrispondere alle due diverse voci, il confine di strofa poteva anche indicare forse i punti in cui inserire un eventuale accompagnamento musicale. Questo avrebbe potuto introdursi in fondo a ogni verso, o anche fra una strofa e l'altra.

Il metro usato impiega la rima fra i due emistichi, la quale non di rado è sostituita anche da semplici assonanze. Nei 59 versi del *Liber Evangeliorum* di Otfrid che corrispondono al nostro brano, le assonanze sono una minoranza (circa un terzo dei casi), mentre le forme rimate sono la maggioranza; alcune però sono rime imperfette per cambio di accento (es. *sīnaz - thaz*, *Samáriam - quam*, evidentemente ammesse e tollerate nel sistema otfridiano), e le restanti sono rime esatte. In C&S le rime e le assonanze ricorrono in misura quasi uguale nei 31 versi del testo. Le rime imperfette per differenza di accento (es. *brúnnan - man*, *wázzer - mer*) sono percentualmente molte meno che in Otfrid, segno che la tecnica della rima si era andata perfezionando. Ma d'altra parte i versi solo assonanzati sono qui assai più frequenti che in Otfrid. Le assonanze che incontriamo sono spesso molto strette, quasi rime mancate

(*fuori* - *muodi*, *wis sis* - *ist*, *annewert* - *wirt*, *libiti* - *hebiti*, *segist* - *hebist*), e talvolta invece lontanissime, come in *finfe* - *volliste* (v. 26) dove è più semplice dire che manca del tutto.

Ma in *C&S* è presente anche l'allitterazione, che ricorre più volte qua e là nei due semiversi, in forme ora dichiarate, ora in forme minori e forse solo casuali. Ne diamo alcuni esempi: al primo verso l'allitterazione del verbo *fuori* con *fart*-*muodi* sembra voluta perché è costruita su due parole corradicali. Al v. 3 appare una bella doppia allitterazione di [kw-] (*quam* - *quena*) e di S- (*Samario* - *sario* dove risalta anche la rima). Al v. 11 la possibile allitterazione è offuscata dalle differenze dialettali: se le parole *batis* e *kec-prunnen* fossero tutte e due in francone, avrebbero in comune il suono iniziale *b*-. Nel primo emistichio del v. 15 *liuten kelop*, «famoso fra la gente», è un'espressione allitterante, stereotipata e formulare, che occupa la posizione tradizionale di tali formule. È interessante infine l'intreccio ben riuscito di assonanze e allitterazione al v. 17, dove l'allitterazione fra il secondo elemento del composto *smalenozzer* e il verbo *nuzzon* si basa anch'essa sull'appartenenza alla stessa radice, mentre al contempo *-nozzon* fa anche assonanza con *wazzer* in fine di verso.

6 ELEMENTI DI ORIGINALITÀ

Il dialogo immediato, privo dei riempitivi delle frasi introduttive, ha un po' la stringatezza dello stile epico, e conferisce alla composizione un tono di rapida ballata che certamente non c'era in Otfrid (WELLS 2004, p. 175). Anche l'allitterazione potrebbe far parte delle reminiscenze dello stile epico, ma le somiglianze si arrestano qui. Si può trovare una traccia di *variatio* ai vv. 29-30: *for uns er giborana [...]* | *Unser altmaga* («quelli nati prima di noi, i nostri antenati») che però è isolata e poco significativa. Il carattere preponderante della composizione è il suo tono vivace e popolare, a cui è improntato tutto il dialogo; manca il tono solenne e la dizione artificiosa della poesia eroica. *C&S* è tutto scena, rappresentazione diretta, un dialogo teatrale senza commenti. L'apostrofe *guot man*, come pure *wip*, son tratti dal linguaggio colloquiale.

La dizione è ampia e variata, come mostrano i termini *wip* e *quena*, mentre Taziano ha solo *wib* (e del resto il latino presentava solo *mulier*),⁷ *wirt* e *commen*, «marito» (in Taziano e Otfrid solo *gomman*), *buzzi* e *brunnon*, e la scelta originale di *smalenozzer*, «piccoli animali» (ovini

7. *Wip* è sempre usato nel dialogo, come apostrofe; *quena* invece nella parte narrativa iniziale, in terza persona.

e caprini), per il lat. *pecora* (in Taziano il più scontato *fihu*). Una scelta lessicale non banale si vede nelle espressioni: *fartmuodi*, «stanco del viaggio», neoformazione che rende l'intera espressione *fatigatus ex itinere*, *ze untarne*, «a mezzogiorno», *liuten kelop* per il semplice *maior* (Taziano *mêra*), *unnen... kecprunnen*, «concedere [...] l'acqua viva», *sprangot imo'n pruston*, «gli zampilla in petto», *ubar tac*, «ogni giorno», *suhton hia genada*, «qui chiedevano la grazia», in luogo del semplice *adoraverunt* (in Taziano *betôtun*). Nei giri di frase C&S presenta originalità sintattica rispetto al modello, volgendo in discorsi più sintetici, a volte discorsi indiretti con subordinate implicite, quello che nella *Vulgata* e in Taziano è detto più estesamente: ad esempio *Bat er sih ketrencan*, «pregò di dargli da bere», *tu batis dir unnen sines kecprunnen*, «chiederesti di darti della sua acqua viva», *ir sagant kicorana thia bita in Hierosolima*, «voi considerate approvate solo le preghiere in Gerusalemme», per il periodo *et vos dicitis quia Hierosolymis est locus ubi adorare*. Anche al v. 20 col semplice *daz min*, «la mia» (acqua), si rende la frase intera *aqua quam ego dabo*.

Questa semplicità dà scorrevolezza a tutta la composizione. Ma in C&S si trovano anche aggiunte e inserimenti originali, non presenti negli altri testi, e modi di dire che conferiscono un tono colloquiale e una grande vivacità; alla donna per esempio sfugge un anacronistico *wizze Christ!* (HAUBRICHS 1995, p. 313).⁸ Le aggiunte più interessanti sono la formula iniziale *Lesen wir...* che deriva dai sermoni o dalla scuola; *wiz-zun daz*, «lo sappiamo», intercalato a completamento del semiverso 2a; per la rima è stato aggiunto *sario*, come pure il semiverso 4b: *thanna noh so saz er*; originale è la scelta lessicale *sina thegana* per rendere *discipuli eius*;⁹ si ha la vivacità del parlato nel v. 8: *ia ne niezant - wizze Christ - thie Iudon unsera wist; ze dero ih heimina liuf* v. 12 «(il pozzo) dove sono giunta da casa», e *war maht thu, quot man, neman quecprunnen?* v. 14 per *unde ergo habes aquam vivam?* Va notato che *quecprunnen* è una neoformazione che si differenzia sia dalla semplice traduzione *lebenti uuazzar* di Taziano, che dalle espressioni *springentan brunnon*, *wazzar*

8. Il modo di dire comune «lo sappia Cristo» equivaleva a «Dio lo sa». È molto usato anche nei testi in ted. medio, ad es. in *Iwein*, vv. 3121-3122: *Ez schinet wol, wizze Christ | daz min frowe ein wip ist*; nella *Kaiserchronik*, v. 2885: *ih wil iu sagen, wizze Christ | wer diu selbe frowe ist*; e nella III Avventura del *Nibelungenlied*, str. 103: *mich dunchet wizze Christ*, «mi pare, Cristo lo sa» (Mancinelli traduce «Iddio lo sa»). Questa espressione stereotipa occupa la fine del primo semiverso, che era la posizione delle espressioni formulari e frasi fatte nella poesia più antica; esattamente come avviene anche nella poesia medio-tedesca (vedi sopra *Nibelungenlied*, dove occupa la fine del secondo semiverso, e *Kaiserchronik*).

9. Talvolta anche in *Heliand* si usa *thegan* nel senso di «discepolo» accanto al più comune *jungaro*.

fliazzantaz e *minan brunnon* di Otfrid; come *fartmuodi*, è un composto efficace e originale.

Al v. 25 è introdotta la formula *Weiz ih* (confronta l'incipit del *Ludwigslied*: *Einan kuning weiz ih*); un'altra espressione tratta dalla lingua parlata è al v. 27: *des mahttu sichure sin*, «puoi starne certa». Non hanno corrispondenze nel latino neanche (*in euuon*) *mit luston*, «con piacere», *ih thicho ze dir*, «ti supplico», *sus libiti*, «magari», *dir zi volliste*, «a tua disposizione», *for uns er giborana*, «nati prima di noi», che sono aggiunte originali e autonome, che danno vivezza allo scambio di battute senza appesantire il dialogo.

7 STRUTTURA STROFICA E SEZIONI DEL TESTO

La prima parte della composizione mostra una struttura interessante e interpretabile come un bel crescendo di movimenti. Tutto il testo è suddiviso in strofe di 2 o 3 versi; quasi tutto il dialogo come si è detto corrisponde alla suddivisione strofica, segnata dalla lettera maiuscola. Dopo i primi due versi introduttivi, che possono ricordare l'incipit di una predica ai fedeli e presentano un punto di vista narrativo e neutro, esterno alla scena, dal v. 3 si entra nel vivo del racconto con una nuova prospettiva: siamo ora dentro al quadro ed entra in scena il personaggio della Samaritana, la deuteragonista, la vivace donna del popolo, presentata ancora in terza persona. Dal v. 6 inizia lo scambio tra i due, che solo in un primo momento è in continuità col precedente stile narrativo, in discorso indiretto.¹⁰ Ma poi subito dal verso seguente, senza preamboli né formule introduttive, esplode il dialogo diretto, con scambio di battute serrato, sempre senza frasi di connessione. Nei primi 10 versi c'è dunque un mirabile crescendo di tono e di stili in rapida successione.

Quest'effetto è raggiunto con maestria; direi che è più efficace dell'originale in prosa, perché qui sembra di avvicinarsi a questa vicenda prima dal di fuori, pacatamente, per entrare poi subito, con effetto cinematografico, in un'ambientazione precisa, in un quadro visibile, che fa da sfondo al dialogo qui ambientato. Questo poi da quotidiano si fa trascendente in poche battute, con un altro effetto di crescendo, questa volta non tanto stilistico ma costituito da un salto concettuale e di contenuti.

10. Solo il v. 6 è ancora narrativo, per cui l'avvio al dialogo è graduale; in questo si differenzia dalla *Vulgata*, e forse il passaggio graduale al discorso diretto è intenzionale, col v. 6 speculare al v. 24.

La quarta strofa (vv. 9-11) è abbastanza lunga perché deve includere molte subordinate, è un concentrato di ipotassi. La battuta seguente è più lunga e occupa due strofe (6 versi) perché deve riportare l'accento a Giacobbe e ai suoi figli; la donna qui mostra un tono incredulo, distaccato e quasi ironico. Il personaggio della Samaritana non è affatto secondario, ma prende subito grande rilievo. Lei conduce il dialogo alla pari, ed ha un numero maggiore di versi: 14 in battute dirette, più uno di discorso indiretto (il v. 24). Cristo ha 10 versi di discorso diretto, e uno di discorso indiretto (il v. 6, «chiese di dargli da bere»). Lei è ingenua e spiritosa, vivace e semplice. Lui ben presto dal v. 19 si fa elevato e teso al proprio scopo, secondo un procedimento usato dall'evangelista Giovanni, che si inserisce nel solco dei dialoghi filosofici classici, che da questioni banali passano rapidamente a significati più universali. Poi dal v. 23 si ha un repentino cambio di argomento, con una breve battuta di un verso solo. La risposta della Samaritana che segue è questa volta indiretta (v. 24, «disse [...] che non aveva marito»). Il Salvatore infine risponde con una strofa di 3 versi, e la Samaritana ribatte con una lunga battuta di 4 versi, che però è incompleta, perché qui si interrompe il frammento; sarebbe stata anche questa di due strofe, cioè 6 versi? Peccato che manchi il finale, perché questo autore non è un versificatore banale, tanto che piacerebbe vedere come raggiungeva la conclusione dell'episodio: forse con un «gran finale» musicale?

Tutto lo scambio dialogico avviene in discorsi diretti senza frasi introduttive, eccetto che in due punti, al v. 6 e al v. 24, dove compaiono brevi inserzioni di discorso indiretto, la prima riferita a Cristo, l'ultima alla Samaritana. Questi due versi sembrano collocati simmetricamente, ma non si possono fare considerazioni sulla struttura concentrica della composizione, perché il finale mutilo evidentemente non lo consente. Il testo dunque non ha molte pretese, eppure è piacevole ed efficace; la composizione a tutto dialogo, più che riecheggiare l'antico stile eroico, sembra piuttosto preludere già al futuro dramma sacro medievale, ai *Mysterienspiele*. Non si sa perché sia stato messo su pagina. Questa stessa pericope fu molto nota e trasposta più volte in varie lingue. Infatti serviva a sottolineare che possono credere in Cristo anche i non ebrei, e, come dice Haubrichs, che la forza salvatrice di Gesù agisce anche sulle genti estranee e pagane (HAUBRICHS 1995, p. 313).

L'anonimo autore dà grande risalto al personaggio della Samaritana, la quale, anche quando si adegua al nuovo tono che prende il discorso, non accusa però mai sensi di inferiorità; il poeta tedesco ha ben intuito il messaggio del testo sacro, rivoluzionario per quei tempi, che vede le donne trattate da Gesù da pari a pari. In fondo lo spirito dell'episodio è ben reso anche dal grande pittore Giandomenico Tiepolo (1727-1804)



G. TIEPOLO (1727-1804),
Cristo e la Samaritana al pozzo,
Carzago (Brescia), Fondazione
Luciano e Agnese Sorlini.

che nel suo mirabile quadro *Cristo e la Samaritana al pozzo* dipinge la donna, di viso bellissimo e con un'espressione di grande e serena dignità, in posizione più elevata di Gesù; questi è comunque in atteggiamento di docente, ugualmente dignitoso e assai fermo nello sguardo. I due si guardano direttamente negli occhi, lui insegna, col dito alzato, e lei ascolta senza sensi di inferiorità. Sicuramente siamo lontanissimi dall'immaginario medievale, non di meno questa bella opera d'arte raggiunge un effetto che può accordarsi anche con la trasposizione in versi dell'alto Medioevo, rivelando sensi e atmosfere e toccando corde segrete non troppo dissimili. Sono i magici effetti dei grandi artisti.

BIBLIOGRAFIA

- ARNDT 1989 = E. ARNDT, *Deutsche Verslehre*, Bindlach, Gondrom, 1989.
 BOSTOCK 1976 = J.K. BOSTOCK, *A Handbook of Old High German Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
 BRAUNE, EBBINGHAUS 1962 = W. BRAUNE, E.A. EBBINGHAUS, *Althochdeutsches Lesebuch*, Tübingen, Niemeyer, 1962¹⁴.
 DEL PEZZO 1971 = R. DEL PEZZO, *Cristo e la Samaritana*, «AION - Sez. germ.», 14, 1971, pp. 105-116.
Die lateinisch-althochdeutsche Tatianbilingue Stiftsbibliothek St. Gallen Cod. 56, hrsg. A. MASSER, E. DE FELIP-JAUD, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.
 DOLFINI 1971 = G. DOLFINI, *Antico alto tedesco gomman e la designazione di «marito»*, «Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere - Rendiconti, Classe di Lettere», 105, 1971, pp. 330-338.

- FISCHER 1966 = H. FISCHER, *Schrifttafeln zum althochdeutschen Lesebuch*, Tübingen, Niemeyer, 1966, pp. 23-24.
- FRANCOVICH ONESTI 1995 = N. FRANCOVICH ONESTI, *Sintassi e stile nel Ludwigslied*, «Studi Germanici», 33, 1995, pp. 7-28.
- FUSS 2000 = M. FUSS, *Die religiöse Lexik des Althochdeutschen und Altsächsischen*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000.
- HAUBRICHS 1995 = W. HAUBRICHS, *Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im Mittelalter (ca. 700-1050)*, in *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*, 1, *Von den Anfängen zum hohen Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
- MURDOCH 1997 = B.O. MURDOCH, *The Carolingian Period and Early Middle Ages (750-1100)*, in H. WATANABE-O'KELLY (ed.), *The Cambridge History of German Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-39.
- Otfrids Evangelienbuch*, hrsg. O. ERDMANN, L. WOLFF, Tübingen, Niemeyer, 1973⁶.
- PAKIS 2005 = V.A. PAKIS, *Sharing vessels with an «Armaz Wib»: Jesus and the Samaritan Woman in Medieval Germanic*, «Journal of English and Germanic Philology», 104, 4, 2005, pp. 514-527.
- SONDEREGGER 2003 = S. SONDEREGGER, *Althochdeutsche Sprache und Literatur*, Berlin - New York, de Gruyter, 2003.
- WELLS 2004 = CH. WELLS, *The Shorter German Verse Texts*, in B. MURDOCH (ed.), *German Literature of the Early Middle Ages*, Rochester (NY), Camden House, 2004, pp. 157-199.

La «morte per amore»

Varianti narrative medievali alla luce dell'antichità

CHRISTOPH HUBER

The essay aims at setting a conceptual, literary and historical framework in order to better understand the multi-faceted theme of «love and death» («Liebestod») in the German courtly romance. Although the term bears strong connections with the early 19th century, and especially with Richard Wagner, evidence is provided of shades of meanings that originate in the Middle Ages. To this end, a series of paradigmatic examples selected from various Medieval verse romances are considered, and analysed in the light of the models provided by Antiquity.

Il contributo dell'antichità al costituirsi di una poesia e di una cultura d'amore medievali è considerevole. In un *conflictus* dei *Carmina Burana*, in cui si dibatte su chi sia il migliore amante tra il chierico erudito e il cavaliere, viene formulata la tesi che sia stato solo grazie al chierico che il cavaliere è divenuto seguace di Afrodite, della dea di Citèra: *factus est per clericum miles Cythareus* (VOLLMANN 1987, p. 328, cit. dal n. 92, *De Phillide et Flora*, str. 41, v. 4). Dunque, non solo la tradizione latina, ma anche le letterature in volgare in Francia e in Germania, già a partire dalle nuove istanze che nel XII secolo si fanno strada nella lirica e nell'epica cortese proprio in relazione al tema dell'amore, sembrano ispirarsi in maniera significativa all'antichità, con un cambiamento di direzione verso nuove mete che si realizza in modo più marcato nell'ambito del volgare. È appunto in questo ampio campo di studi, nel quale siamo debitori a Maria Grazia Saibene di importanti impulsi alla ricerca, che si colloca la problematica che mi accingo ad affrontare; mi occuperò di una costellazione di significati dell'amore che nel macrocosmo dell'Eros si incontra come tema universale, sebbene – e qui sta il fascino del te-

Traduzione dal tedesco delle curatrici del volume.



Fig. 1. L.F. SCHNORR VON CAROLSFELD (1788-1853), *Der Sturz vom Felsen* (1833).

ma – esso sviluppi di volta in volta profili storici specifici: si tratta della morte degli innamorati, della «morte per amore», in cui l'unione fisica e affettiva di due amanti raggiunge un punto limite. La parola tedesca *Liebestod* evoca il primo XIX secolo, e soprattutto Richard Wagner (esempi in SCHULZ 2006, pp. 375-389).¹ Mi sembra, tuttavia, che vi si trovino anche tratti che si sono delineati proprio nel Medioevo. Quello su cui occorre interrogarsi è fino a che punto ciò sia vero.²

Una morte per amore tipicamente romantica è raffigurata in un dipinto del 1833 di Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, intitolato *Der Sturz vom Felsen* (fig. 1) e basato su un disegno che era già stato pubblicato nel 1824 tra le illustrazioni di un almanacco femminile. Il testo a cui il disegno si riferisce è una poesia dal titolo *Der Kränzelbusch* di Friedrich Kind, uno scrittore a quel tempo alla moda che è stato anche autore di libretti d'opera (è suo il libretto del *Franco cacciatore* di Weber, messo in scena per la prima volta nel 1821). Viene qui raccontata una leggenda del Medioevo che narra di come una coppia di giovani servi della gleba, in fuga da un cavaliere che esigeva lo *ius primae noctis*, si sia gettata in un precipizio.³

Il dipinto gioca sul forte contrasto tra il cavaliere in posizione sovrastante, circondato dai suoi cani che digrignano i denti, e la coppia di innamorati al di sotto di lui, che abbracciandosi stretti precipitano nell'abisso. Sopra, tumulto; sotto, pace. I due hanno gli occhi chiusi e si può forse leggere un sorriso sul loro volto. Irradiano quiete, trasognatezza, tenera devozione. La suggestione dell'immagine è effetto anche della scelta del punto di vista, per cui l'osservatore per un momento si libra nel vuoto insieme agli innamorati e condivide, empaticamente, il loro destino. Dove condurrà la caduta? Cosa porteranno gli attimi successivi? L'osservatore intuisce l'orrore incombente, la coppia sembra rapita, in estasi, lontana da ogni avversità. Viene dunque presentato un conflitto tra la società e i due innamorati che termina con la morte della coppia. Il morire insieme viene inscenato come una sorta di unione amorosa, che attenua gli aspetti crudi dell'evento per far risaltare invece la trasfigurazione che si attua nella comunione, la beatitudine in sé compiuta

1. [*Liebestod* è il titolo della drammatica aria finale del *Tristano e Isotta*, N.d.T.] Il termine in sé ricorre nel libretto wagneriano nel secondo atto, alla fine della seconda scena.

2. Sul tema nel *Minnesang* tedesco si veda HUBER 2011, pp. 135-159.

3. Il dipinto di Julius Schnorr von Carolsfeld *Der Sturz vom Felsen* è proprietà della Collezione Schäfer, Schweinfurt. Indicazioni delle fonti si trovano nel catalogo *Romantik und Realismus in Österreich* (KAISER 1968, pp. 15 sg.). *Der Kränzelbusch* di Friedrich Kind e l'incisione di Schnorr von Carolsfeld che lo accompagna sono apparsi in *Huldigung den Frauen* (CASTELLI 1824, pp. 168-175).

di un attimo. Il pubblico che condivide l'esperienza di questo momento viene coinvolto nel mondo interiore finzionale della coppia e indotto a identificarsi con esso. Così il diritto d'amore, in contrasto con le norme sociali, sopravvive alla morte della coppia, ma in modo surrettizio e non apertamente rivoluzionario. Quel che rimane è un sentimento tragico-estetico, un rituale della memoria a cui allude la ballata di Kind: ai piedi della roccia si trova un arbusto i cui rami vengono piegati dai passanti alle estremità come a formare delle piccole corone, in ricordo dei due innamorati: per questo motivo tale arbusto viene chiamato «cespuglio delle corone» (ted. *Kränzelbusch*).

Si può utilizzare questa immagine come cartina di tornasole per valutare la configurazione medievale del tema della «morte per amore», così come esso appare nella letteratura cortese europea nel XII secolo. A uno sguardo più attento, si rileva qui una ricchezza di varianti che, in parte, rimangono produttive fino ai nostri giorni, nella ricezione moderna, per esempio, della materia tristaniana. Delineerò le modalità con cui viene rappresentata nel Medioevo la «morte per amore» e le varie sfumature di questo concetto, affidandomi a due serie di esempi. In questo modo sarà possibile comprendere in che cosa il tema sia debitore di suggestioni dell'antichità.

Il poema cavalleresco anonimo *Reinfried von Braunschweig* (fine del XIII sec.),⁴ che si interrompe bruscamente dopo circa 28.000 versi, contiene, in un punto topico della narrazione, l'enumerazione di celebri personaggi letterari morti per amore. Per quanto riguarda il contesto: la prima parte dell'opera narra del drammatico corteggiamento di Reinfried nei confronti della principessa danese Yrkane, che termina felicemente con le nozze. Ma i coniugi rimangono per dieci anni senza figli, e quando dal cielo viene prospettata la possibilità di avere l'agognato erede solo dopo aver compiuto una crociata, l'eroe intraprende una spedizione a Oriente. Reinfried conquista e cristianizza la Terrasanta – il che contraddice la realtà, ma l'episodio viene riportato con una distorsione dei fatti storici non priva d'interesse per la strategia narrativa – e si avvia poi con il suo nuovo amico, ovvero il re persiano che era riuscito a rifiutare l'imposizione del battesimo, a compiere un viaggio di scoperta ai confini del mondo. Nella fase del ritorno a casa il testo si interrompe e non è chiaro come si possa immaginare un lieto fine per la storia, sulla base dei soli paralleli con la leggenda di Enrico il Leone.

Il passo qui trattato descrive lo stato dell'eroina Yrkane durante la spedizione in Oriente di suo marito. Come è possibile per lei riuscire a

4. Si veda *Reinfried*, nell'edizione a cura di Bartsch (1871).

sopravvivere alla separazione da Reinfried? Il comportamento esemplare di Yrkane viene messo a confronto con molteplici figure letterarie femminili. L'autore del *Reinfried* inizia con delle osservazioni sulla vita dissoluta delle dame dei suoi giorni, critica il vestiario scollato e attillato alla moda e rimanda a un altrimenti sconosciuto poeta satirico di nome Johannes Apt, il che riporta la critica verso la società contemporanea nel contesto del topos letterario. No, la dolce, pura, graziosissima e affascinante Yrkane è ben diversa, e si mantiene fermamente fedele all'amato come altre eroine della letteratura.

Nella serie di esempi il poeta nomina innanzitutto sei donne:

15.238 daz herze daz Sigûne
 hie vor in irme lîbe truoc,
 daz hât die minneclîche kluoc
 mit triuwer klag in sich genomen...

(Il cuore che un tempo Sigune portava nel proprio corpo, quel cuore la leggiadra piena di saggezza ha preso in sé con lamento fedele).

Yrkane ha dunque assunto, con il proprio lamento per l'amato lontano, lo stesso atteggiamento interiore di Sigune, la cugina di Parsifal. Sigune, una delle più suggestive figure femminili di Wolfram von Eschenbach, si serba fedele al virgineo amato Schionatulander, che ha perso la vita nel servizio d'amore per lei, restando accanto al suo cadavere (WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*). Parsifal, dopo essere stato chiamato a diventare re del Gral, sulla strada per Munsalvaesche trova Sigune morta per la pena mentre pregava (*an ir venje tôt*, 804, 23). La sua cella viene forzata, viene aperta la bara di Schionatulander e lei viene deposta accanto all'amato: *man leit si nâhe zuo zim dar; Diu magetumlîche minne im gap, dô si lebte, und sluogen zuo daz grap* («Fu deposta accanto a colui al quale, quando era viva, aveva donato il suo verginale amore, e chiusero la tomba», 804, 30 - 805, 2). Il poeta del *Reinfried* commenta: «Come Sigune ripagò con la morte la morte di Schionatulander» – lei è dunque esplicitamente vittima di una «morte per amore» –, «così la bella ha qui ripagato il dolore con dolore sincero» (*Reinfried*, v. 15.245: *sam Schînahtelanders tôt Sigûn mit tôde galt, alsô galt diu wol gestalt hie leit mit herzeleide*). Certo Yrkane non arriva fino alla propria autodistruzione; affronta invece la sua pena con decoro (*zûhteclîche*, v. 15.249) e senza agire sconsideratamente. La morte dell'amato non è ancora certa. Così lei si rivolge a Dio e gli chiede umilmente il suo ritorno. In realtà l'incertezza della situazione è per lei anche motivo consolatorio e le offre, insieme alla nostalgia d'amore, anche gioia. In caso contrario lei avrebbe perso la ragione – e qui appare allora un ulteriore personaggio, Didone:

15.260 sî hette anders sich vertopt
 vil lîht in der vil grimmen nôt
 sam Dydô diu sich selben tôten
 erstach und ouch verbrande

(altrimenti lei forse nella sua terribile pena si sarebbe abbandonata a una pazzia furiosa come Didone, che si trafisse a morte di propria mano e poi si gettò nel fuoco),

che cerca la morte quando Enea, di soppiatto, fugge dal paese di lei. Dopo Didone, la celebre vittima dell'amore nell'*Eneide*, viene rammentato il destino della eccelsa Tisbe di Babilonia, «che volle morire con il suo amato e dunque si trafisse con la spada di lui con amaro strazio, procurandosi così una lacerante morte quando vide il nobile Piramo giacere nel suo proprio sangue» (*Reinfried*, vv. 15.258-15.275: [*sam diu gehiure Tysabê*] *diu sterben mit ir friedel gert, wan sî sich an sîn selbes swert mit bitterlichem jâmer rêch, dâ mit sî ir selber lêch ein jâmerlichez sterben sus, dô sî den werden Pîramus sach tôten in sîme bluote ligen*). In quella che nella ricezione medievale è la più fortunata tra tutte le *Metamorfosi* di Ovidio, l'amore tra due giovani che vivono in case contigue, proibito dai padri, ha come esito un doppio suicidio. All'appuntamento notturno davanti alle porte della città, Piramo crede erroneamente che l'amata sia stata sbranata da un leone e si trafigge; Tisbe, quando esce dal suo nascondiglio, si dà la morte con la stessa spada.

Dopo queste figure dell'antichità ne seguono due tratte dal *Parzival* di Wolfram. La mora Belacane, prima moglie di Gamuret, padre di Parsifal, morì quando questi l'ebbe abbandonata per sposare la futura madre di Parsifal, Herzeloyde (*Reinfried*, vv. 15.276-15.281: *ir waer ouch fröude lîht verzigen in herzen und in sinne alsam der moerinne von Zazamanc, der grimme nôt sî vârwet jâmerlichen tôten nâch dem erwelten Gahmureten*, «Lei avrebbe anche facilmente scacciato con sdegno la gioia dal suo cuore e dal suo animo come la Mora di Zazamanc [definizione antonomastica di Belacane], a cui l'ardente desiderio nostalgico per il nobile Gamuret dette il funesto colore della morte»). Con una certa sorpresa apprendiamo poi la storia di Secundille, prima moglie di Feirefiz, figlio di Belacane e fratellastro di Parsifal. Feirefiz abbandona Secundille in Oriente, per poi sposare al Castello del Gral Repanse de Schoie. In Wolfram Secundille scompare senza clamore dalla narrazione, mentre nel *Reinfried* veniamo a sapere che anche lei è morta intenzionalmente, sebbene sia difficile dire se per suicidio o di crepacuore (*Reinfried*, vv. 15.282-15.285: *ir lîp ze tôde het getreten vil lîht mit frîgem willen sam daz herz Secundillen dur Ferefiz den Anschewîn*, «Molto facilmente lei sarebbe scivolata nella morte di propria volontà, come il cuore di Secun-

dille a causa dell'angioino Feirefiz»⁵). Come sesto e ultimo personaggio di questa successione compare infine «la leggiadra Isotta, che si dolse così tanto da morirne penosamente, lì accanto a Tristano, il nobile guerriero» (*Reinfried*, vv. 15.286-15.291: *sî het ouch jâmerlîchen pîn erliten und den grimmen tôt sam diu minneclîch Ysôt, diu sô klegelîchen warp daz sî jâmerlîch erstarp nâch Tristande dem werden degen*, «Lei avrebbe patito anche il penoso tormento e l'atroce morte come la leggiadra Isotta» ecc., vedi il testo sopra).

A questo punto l'autore inserisce una serie di esempi di tipo opposto, in cui le donne riescono a dominare il dolore per la separazione dai loro uomini, donne che hanno comunque continuato a vivere (*Reinfried*, vv. 15.292-15.321).⁶ Yrkane resiste come Amelie d'Inghilterra nel *Willehalm* di Rudolf von Ems; la coppia di innamorati Willehalm-Amelie si ricongiunge grazie a un aiuto esterno. In realtà, la madre di Willehalm, Elie, muore successivamente a suo marito, subito dopo aver assicurato la continuità della stirpe con la nascita dell'erede. La «morte per amore» viene qui associata al principio dinastico nobiliare, come nel caso della madre di Tristano, Blanche-flur. Yrkane si è comportata anche come la marchesa Gyburc del *Willehalm* di Wolfram, la quale durante l'assedio dei pagani è sopravvissuta alla separazione dal suo uomo, mentre questi andava a chiedere l'aiuto del re francese. Lei attende come ha fatto Condwiramurs di Pelrapeire, la moglie di Parsifal, impegnato nella ricerca del Gral. Il narratore approva tale atteggiamento con convinzione, commentando con il detto secondo cui «non è cosa lodevole, bensì pura follia comportarsi senza misura, vale a dire: la misura nella gioia e nel dolore è cosa buona in ogni situazione. Con giusta misura si devono entrambi prendere e lasciare» (*Reinfried*, vv. 15324-329: *ez ist niht lob, ez ist ein toben swâ man unmaezeclîchen tuot. mâze ist ze allen dingen quot, an liebe und an leide. In rehter mâz sî beide sol man wol halten unde lân*).

Con l'elogio della misura, della moderazione (*mâze*), l'autore sembra aver fissato il punto di riferimento della sua scala di valori. La rassegna di eroine letterarie, nella quale è Wolfram von Eschenbach a predominare, si divide in due gruppi: esempi negativi di donne che periscono a causa dell'amore ed esempi positivi di eroine che sopportano il loro dolore con equilibrio, e grazie a disciplina e pazienza sperimentano un lieto fine, cioè il ricongiungimento con l'amato. Che però questa scala di

5. La spontanea «volontà» rimanda al suicidio, la menzione del cuore rimanda invece alla «morte di crepacuore», frequente nei poemi cortesi (cfr. sotto, nota 8).

6. Nella prima serie di esempi anche Tisbe crede erroneamente che l'amato sia morto.

valori non torni, che alla fine l'indicazione didascalica non corrisponda del tutto a verità, è subito evidente a un esame più attento. E ciò non solo perché il lieto fine viene di volta in volta assicurato dallo sviluppo del racconto, dal momento che gli uomini della seconda serie di esempi sono comunque intenzionati a tornare; ma anche perché il narratore dissemina in tutto il testo informazioni assiologiche. Il primo paragone di Yrkane con Sigune, l'innamorata verginale la cui incondizionata fedeltà viene elevata da Wolfram alla dimensione religiosa, è senza dubbio presentato come positivo. Nel caso di Didone, che si abbandona a una pazzia furiosa (*sich vertopt*, v. 10.269), predomina il biasimo. Nel complesso risuona nella serie di esempi una simpatia più o meno spiccata per le donne e per il loro destino, soprattutto nel caso della «amabile Tisbe» (*gehiuren Tysabê*, v. 10.268). Yrkane viene quindi strettamente associata a una «morte per amore», che è sì rifiutata dalla legge della storia, ma non chiaramente condannata dal narratore.

Inoltre, nella descrizione della prima notte di nozze di Reinfried e Yrkane, in cui l'autore alterna sottile riflessione e rappresentazione senza tabù della sensualità, si trova un commento importante. Egli polemizza, sulla scia di Gottfried von Strassburg, contro il falso pudore in amore e parla, in occasione del primo amplesso, di una dedizione sconfinata durevole fino alla morte:

10.816 swâ aber glîche meine
sunder scham sich üebet,
die staete liebe trüebet
nieman wan der grimme tôt.

(Ma quando si realizza una reciproca devozione senza vergogna, allora niente può offuscare l'amore fedele, se non la terribile morte).

Così recita il detto:

10.820 sterben ist ein ringiu nôt
durch liebes liebes minne.

(Lieve pena è la morte per amore di un amante amato).

Nei versi succitati, l'unione piena di anima e corpo nel matrimonio prevede l'essere disposti a condividere anche la morte. In questa forma, la «morte per amore» assurge a espressione della felicità coniugale. Precisamente in questo senso, per descrivere la costanza di Yrkane nell'amore durante la separazione vengono richiamati gli esempi di coloro che amano incondizionatamente, e che a causa del loro amore si consumano fino alla morte.

L'elenco di casi paradigmatici e la sua collocazione nel racconto ci mostrano come venga intesa la «morte per amore» nel panorama letterario della fine del XIII secolo, e come questa risulti integrata nella tematica dell'amore incondizionato. Per quanto concerne gli esempi, Wolfram offre il materiale più ricco; questo autore viene citato con la sua opera omnia (tre volte nel primo gruppo, due volte nel secondo). Tra i poeti in volgare compaiono inoltre Rudolf von Ems e Gottfried von Strassburg (i riferimenti tristaniani del *Reinfried* si rifanno chiaramente al romanzo di Gottfried). Inoltre si trovano due materie narrative dell'antichità. Innanzitutto, la storia di Enea, che fu resa in tedesco da Heinrich von Veldeke seguendo il modello virgiliano. Il racconto di Piramo e Tisbe, invece, è qui presente solo per allusioni, ovvero nell'enumerazione degli esempi (KERN, EBENBAUER 2003, pp. 545-548).⁷

Per quanto concerne il motivo della «morte per amore», in questo gruppo se ne offre un'ampia casistica:

- Le tipologie di coppia possono essere anche molto diverse, e inoltre vengono presentati differenti stadi dell'amore. Si trovano: l'amore non portato a compimento accanto alla passione pienamente vissuta, relazioni illegittime accanto al matrimonio regolarmente contratto. Ciò che tutti questi esempi hanno in comune è un diritto interiore, ovvero un'interiore legittimazione dell'amore che vincola i partner l'uno all'altro.
- Anche le motivazioni della separazione delle coppie sono varie: impedimenti esterni (per esempio una società ostile), oppure avversità che infrangono l'unione amorosa. Inoltre, si ha la variante del tradimento d'amore, oppure quella di un sentimento alla fine unilaterale, che per la coppia Enea-Didone viene sancito da una volontà divina superiore, con fine oggettivizzante. Dalle spose pagane di Wolfram i mariti fuggivano per poi contrarre legami con donne cristiane, avvertiti come più consoni secondo le concezioni dell'epoca. D'altro canto, però, Wolfram dà forza anche alla prospettiva della donna abbandonata: la rivendicazione di Belacane viene corroborata prima dalla sua fedeltà e dalla disponibilità – rivelatasi inutile – a convertirsi al

7. Come narrazioni complete in tedesco si possono menzionare la rielaborazione delle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt, conservata solamente in una versione della prima età moderna, e una novella della prima metà del XIV secolo; Piramo e Tisbe compaiono anche in enumerazioni in Hartmann von Aue, Gottfried von Strassburg (sotto), Konrad Fleck, Heinrich von dem Türlin e in questo passo del *Reinfried*. Per quanto riguarda la materia antica e gli adattamenti medievali si veda HART 1889. Per la materia in latino medio cfr. GAULY 2008, pp. 139-158. Per la ricezione moderna si veda OSWALD 2008, pp. 641-646. Per le redazioni francesi e mediolatine del XII secolo si veda sotto in dettaglio.

cristianesimo per Gamuret, poi dalla sua morte per amore (WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, 56, 27 - 57, 14; 750, 24-26).

- La morte del secondo partner avviene non solo (quasi) contestualmente a quella del primo, oppure per effetto immediato della ferale notizia, ma può talvolta verificarsi molto tempo dopo. Nel tempo narrativo del *Parzival*, Sigune, dopo la morte dell'amato, si consuma lentamente nell'arco di due anni e mezzo. Assistiamo a seconda dei casi a una morte rapida e violenta per suicidio, oppure a un prolungato perseverare nel sentimento amoroso fino allo spegnersi finale. Con la materia tristaniana, si afferma una forma nuova – tipicamente medievale – del morire per amore: la «morte di crepacuore». Nella sua brillante monografia *Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters* («Il suicidio nell'epica occidentale dell'Alto Medioevo») Fritz Peter Knapp fa luce sull'intero panorama di riferimenti letterari, a partire dalla morte per amore di Isotta in poi. Per l'originaria redazione francese della materia, Knapp esamina il modello della *Chanson de Roland*, dove l'amica di Roland, Aude, muore di dolore (STEINSIECK 1999, vv. 3.705-3.722).⁸ Aude viene a sapere della morte di Roland, rifiuta le nozze con il figlio di Carlo, Ludovico (il personaggio storico Ludovico il Pio), e prega Dio di poter morire lei stessa, cosa che le viene prontamente concessa. La tematica si può mettere in rapporto con la morte delle donne pie delle leggende cristiane o con la pia morte delle mogli fedeli dei testi agiografici. In questi contesti la «morte per amore» è ammantata di santità. Rispetto a tali esempi, la morte di Isotta si differenzia in quanto presenta una caratteristica nuova. Da un lato essa viene affrancata dall'onta del suicidio; dall'altro però la legittimazione della passione amorosa nella prospettiva radicale della morte rimane, ora come prima, un tema scabroso.

Come si presenta dunque uno sguardo d'insieme sul tema letterario del «morire per amore» nella fase classica del romanzo cortese? Una rassegna relativa a questo argomento si trova nel *Tristan* di Gottfried, nel contesto della scena della grotta dell'amore. Tristano e Isotta trascorrono il tempo nel *locus amœnus* intorno alla grotta leggendo storie d'amore classiche che si concludono con la morte degli amanti (RANKE 1978).⁹ In esse si narra di quattro donne che a causa del loro amore han-

8. La datazione risale intorno al 1100, il manoscritto di Oxford al secondo quarto del XII secolo. Cfr. KARTSCHOKE 1993, vv. 8.685-8.728. KNAPP 1979, pp. 231 sg.; per la «morte di crepacuore», pp. 208 sg.; Abschnitt III, pp. 223-253.

9. Sull'edizione di Ranke è basato GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, a

no perso la vita. Fillide di Tracia venne abbandonata da Demofone, figlio di Teseo, e si gettò da una scogliera, cercando con gli occhi il suo amato.¹⁰ Canace si innamorò di suo fratello Macareo e gli partorì un figlio. Il padre Eolo ne fu così adirato che ordinò la morte del bambino e costrinse sua figlia a suicidarsi. Parimenti incestuoso fu l'amore di Biblide per suo fratello Cauno. Questi fuggì disgustato e fondò una città in una terra lontana. Biblide lo inseguì; giunta in luoghi deserti, scoppiò in lacrime e fu mutata in una sorgente. Infine, viene ancora una volta rammentata la vicenda di Didone abbandonata da Enea. Tutte e quattro le storie sono tramandate in diverse rielaborazioni poetiche di Ovidio (tre nelle lettere delle eroine, le *Heroides*; una, quella di Biblide, nelle *Metamorfosi*).¹¹ Inoltre le protagoniste compaiono nella stessa successione, ma insieme a molti altri personaggi, in un elenco di suicide riportato nel manuale mitografico di Igino (II sec. d.C., HYGINUS, *Fabulae*, n. CCXLIII, pp. 178 sg.).¹² Non si sa con certezza a quale testo Gottfried si sia rifatto; è però probabile che conoscesse Ovidio direttamente (SCHOLZ 2011, pp. 669 sg.). A ogni buon conto l'atteggiamento empatico del poeta del *Tristano* spicca rispetto alla laconica elencazione del mitografo. Tale atteggiamento si manifesta in quello della coppia che ritrova rispecchiata nelle storie la propria triste vicenda (*senemaere*), e collima con l'assunto programmatico del Prologo. Il pubblico di Gottfried deve motivare ed elevare il proprio amore infelice sull'esempio delle tragiche storie riportate (GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, vv. 97-121).¹³

La rassegna dei nuclei narrativi qui offerta può e deve essere integrata da ulteriori passi del romanzo di Gottfried. *Tristano* suona con l'arpa un *Leich* su Didone di fronte a Gandin, il rapitore di Isotta (GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, v. 13.347); intanto sale l'alta marea, e *Tristano* può strappargli la fanciulla. Ovidiano è anche il *Leich de la curtoise Tispe*, con il quale il giovane *Tristano*, per desiderio di Marco, dimostra la propria bravura, evidentemente recitando il componimento

cura di Haug e Scholz (2011). In riferimento ai vv. 17.183-17.197, qui pertinenti, si veda il commento di SCHOLZ 2011, pp. 669-671.

10. In Ovidio (vedi nota sotto) lei medita anche altre modalità per il suicidio.

11. I passi citati: Fillide, *Heroides*, 2; Canace, *Heroides*, 11; Biblide, *Metamorphosen*, 9, 454-665; Didone, *Heroides*, 7.

12. In tutto vengono menzionate 25 donne; nella successione che compare in Gottfried tra Biblide e Didone viene inserita anche Calipso (che nell'antichità non è descritta di solito come suicida). Knapp (1979, p. 258), ritiene che la fonte sia Igino; vedi inoltre la voce di Knapp *Hyginus* nell'indice, a p. 288.

13. Per le diverse opinioni sulla funzione del brano nel romanzo cortese di Gottfried si veda SCHOLZ 2011, pp. 670 sg.

in una versione in francese (GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, v. 3.616).¹⁴ Il repertorio di Tristano, abile nelle lingue, comprende, come viene espressamente detto, componimenti bretoni, gallesi, latini e francesi. Per la materia celtica nella scena viene menzionato un *Leich* di Gurun, che con ogni probabilità riprende la storia di Guiron che Thomas d'Inghilterra fa recitare a Isotta dopo la separazione della coppia e che il rielaboratore tedesco introduce più avanti nella narrazione (GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, v. 3.526; cfr. KNAPP 1979, p. 210). Thomas riporta concisamente il racconto del «cuore mangiato», in cui il marito geloso, dopo che l'amante della moglie è morto di nostalgia, ne serve a lei il cuore come pasto; l'innamorata segue il suo amato nella morte (THOMAS, *Tristan*, vv. 833-846; Frammento Sneyd 781-794).¹⁵ La materia francese venne successivamente rielaborata da Konrad von Würzburg nello *Herzmaere* (pp. 65-117; cfr. KNAPP 1976, cap. 6, pp. 199-212) a imitazione del modello di Gottfried. In un ulteriore passaggio dell'esecuzione del giovane Tristano è menzionato il nome «Graland», che può essere inteso in relazione con la storia a lieto fine di un amore per una fata, oppure come un'ulteriore versione del tema del «cuore mangiato», che si adatta più fedelmente al repertorio (GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, v. 3.587).¹⁶ Tristano riflette sul proprio destino amoroso successivamente, di nuovo in francese, davanti a Isotta dalle Bianche Mani nell'*edelen leich Tristanden* («il nobile *lai* di Tristano»), da cui viene tratto l'omaggio sconcertante e ambiguo all'amata: *Îsôt, ma drûe, Îsôt m'amie, en vûs ma mort, en vûs ma vie!*¹⁷ In questo brano strumentale, tramite il canto viene inserito l'ipotesto letterario, amplificando così il processo della sua funzionalizzazione: Tristano canta di se stesso; l'epica, nel dipanarsi della storia, è diventata l'ipotesto di se stessa.

Riassumendo: rispetto alla più recente *ensemble* del *Reinfried*, nell'epica cortese classica del 1210 circa dominano i temi narrativi dell'anti-

14. Scholz (2011, p. 339) richiama l'attenzione, sulla base di esempi precedenti, sul fatto che nella scena dell'arpista i brani eseguiti possano essere puramente strumentali. Anche in tal caso, vengono comunque richiamate le relative materie narrative, nella fattispecie attraverso il titolo che compare in francese. Sul breve racconto in francese antico *Piramus et Tisbé*, vedi sotto, nota 24.

15. In edizione bilingue anche W. Haug, in GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, 2, pp. 52-55.

16. Per le opinioni della critica SCHOLZ 2011, p. 342; in merito all'attribuzione del *Leich* di Gurun di Tristano, che supera l'arpista gallese, al soggetto del «cuore mangiato» si esprime KNAPP 1979, p. 20 e nota 10.

17. Citazioni in GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, vv. 19.201 e 19.213 sg.

chità. Questi (per influsso di Ovidio – forse soprattutto delle *Heroides*?) sono senza eccezioni intitolati a figure femminili come accade anche nel *Reinfried*, dove Didone e Tisbe incarnano modelli antichi «di successo». I temi narrativi celtici vengono da Gottfried intitolati a figure maschili, così come accade quando Tristano fa riferimento a se stesso. Questo gruppo più limitato di temi narrativi è attualizzato con accenti cortesi e, dal punto di vista della storia delle fonti, parrebbe subordinato rispetto ai modelli dell'antichità. Nella serie antica risalta prepotentemente il proibito, lo scandaloso, la dimensione provocatoria dei legami, specialmente nelle storie di incesto come quelle di Canace e di Biblide. Inoltre si trova il tema del tradimento d'amore da parte dell'uomo nelle relazioni non corrisposte e scarsamente legittimate di Fillide e di Didone. L'imposizione sociale e la costrizione del destino sono le ragioni alla base del triste esito dell'amore giovanile di Piramo e Tisbe. Le intromissioni dall'esterno provengono qui, in primo luogo, dai genitori, mentre un marito geloso si affaccia per la prima volta nelle varianti celtiche, già ampiamente cortesizzate.

Del tutto caratterizzati in senso cortese-cavalleresco sono i racconti sulla «morte per amore» che Wolfram von Eschenbach trae dal repertorio classico e che il più tardo poeta del *Reinfried* affida alla memoria come canonici. Al primo posto c'è qui *Parzival*. Oltre alle importanti figure di Belacane e di Sigune sono presenti numerose coppie che muoiono a causa del loro amore; esse vengono semplicemente abbozzate, e nonostante ciò risultano ben intessute nella trama narrativa del mondo letterario di Wolfram. La narrazione principale del *Parzival*, gioiosa e con un finale quasi da commedia, contiene così nelle vicende secondarie un fondo spiccatamente cupo.¹⁸ La tipica immagine che continuamente si ripete presenta il cavaliere che cade in battaglia a causa del servizio d'amore. La morte incombe come un cattivo presagio sulle biografie amorose cavalleresche, che vengono troncate in modo violento, e getta un dubbio non sulla legittimità o meno dei legami guidati dalla *passio*, bensì sull'essenza stessa dell'amore cavalleresco e dei suoi dettami normativi. I poeti tristaniani, invece, fanno sì che il diritto d'amore interiore dei loro protagonisti sia disatteso a causa dell'opposizione dei nemici dell'amore e delle norme sociali da questi ultimi rappresentate; per tale motivo già Gottfried von Strassburg inserisce coppie di amanti delle fonti antiche come termine di paragone.¹⁹

18. Cfr. SCHÖLLER 2009, pp. 441-454. J. RICHTER, *Spiegelungen. Paradigmatisches Erzählen in Wolframs Parzival*, Diss., Zürich, 2010, cap. 4 sulla *Minne-Paradigmatik*, in corso di stampa.

19. Nondimeno anche Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, libro VIII) nella descrizione della fortezza Bearosche fa riferimento alla «morte per amore di Didone»: *disiu burc was*

Dunque il modello configurato da Gottfried ammette la possibilità di confrontare versioni antiche e medievali della «morte per amore». Su questo piano, sono rilevabili distanziamenti di rilievo? Nell'ambito degli studi sul rapporto di Gottfried con l'antichità, la quale senza dubbio costituisce un elemento pervasivo del suo *Tristan*, si è discusso se questa debba essere concepita come rapporto tipologico. Si trovano buoni argomenti per ritenere che il repertorio tratto dall'antichità per l'opera di Gottfried abbia un valore figurale. È però incerto se questo sia vero sempre e comunque. In modo iperbolico vengono strutturate la lode di Isotta rispetto a Elena e la realizzazione dell'amore di Tristano nella grotta, di contro ai loro modelli pagani mediati tramite l'antichità, così come lo è, a livello metanarrativo, il concetto eliconico degli excursus letterari. Metanarrativamente, il «vero» Elicona di Gottfried parrebbe differenziarsi dal Monte delle Muse dell'antichità, ma anche da una concezione dell'ispirazione poetica univocamente cristiana.²⁰ Fino a che punto però ci si spinge a confrontare e ove possibile ad associare tra loro i destini delle coppie vittime dell'amore mortale? Per la ricostruzione dell'ipotesto sono orientato verso quelle rielaborazioni ovidiane che erano accessibili ai fruitori medievali, e discuterò di due aspetti per i quali la morte per amore medievale si potrebbe discostare da quella dell'antichità: la qualità interiore dei rapporti e la loro valutazione morale.

1. Per Tristano e Isotta sembra che alle relazioni univoche si contrapponga l'amore perfettamente corrisposto e di egual valore per entrambi i partner. Evidentemente questo non vale per le eroine respinte o abbandonate come Didone; per una coppia come Piramo e Tisbe il caso si presenta in modo diverso. La sezione delle *Metamorfosi* non contiene il nome della donna nel titolo, ma inizia con i nomi di entrambi gli amanti collegati da un *et* e tesse la lode dei due innamorati con un chiasmo: *Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, altra, quas oriens habuit, praelata puellis* («Piramo e Tisbe, l'uno tra i giovani il più bello, l'altra splendida tra tutte le fanciulle d'Oriente», OVIDIUS, *Metamorphosen*, 4, 55). Le stesse tecniche stilistiche ricorrono nelle opere del Medioevo romanzo che rielaborano temi antichi, e anche in Gottfried. In modo del tutto reciproco cresce con il tempo l'amore dei due giovani che vivono in due case contigue: *ex aequo captis ardebant mentibus ambo* («Entrambi

gehêret sô, daz Enêas Kartâgô nie sô herrenliche vant, dâ froun Dîdôn tôt was minnen pfant (399, 11-14).

20. Per gli studi sui vv. 4.896 sgg. cfr. SCHOLZ 2011, pp. 393 sgg. Con l'introduzione di *wâren Êlicônes* mi pare che non sia da respingere l'ipotesi di una formula tesa al superamento del modello, anche se essa non è concepita secondo l'ottica cristiana.

ardevano l'uno per l'altra presi da uguale amore», vv. 52 sg.).²¹ Il primo dialogo d'amore viene riportato congiuntamente e per lo più al plurale (vv. 73-77: «“Muro invidioso” dicevano, “perché ti frapponi al nostro amore? | Quanto ti costerebbe lasciarci unire con tutto il corpo | o, se questo è troppo, aprirti perché potessimo baciarsi? | Non siamo degli ingrati: sappiamo di doverti già molto, | se a orecchie amiche permetti che giungano le nostre voci”»). Anche se l'iniziativa per l'appuntamento fatale davanti alle mura della città viene presa dal ragazzo, nel componimento l'attenzione è equamente ripartita fra entrambi i membri della coppia. Sia a Piramo che a Tisbe viene data la parola prima di morire. Piramo: «*una duos*», *inquit*, «*nox perdet amantes*» («“Una unica notte” egli disse “porta alla morte due innamorati”», v. 108). A sentire il suo nome pronunciato da Tisbe, Piramo apre gli occhi ancora una volta, e Tisbe formula la preghiera ai genitori in nome di entrambi (*hoc tamen amborum verbis estote rogati...*, «Ma di questo almeno, con le parole di entrambi, siete pregati...», v. 154). Un'unica urna dovrà accogliere le loro ceneri, *quos certus amor, quos hora novissima iunxit* («quelli che un saldo amore e che l'ora estrema congiunse», v. 166). Questo intimo legame, indissolubile, e la comunione nella morte-in successione dei due partner (anche la morte di Piramo infatti, sebbene frutto di un equivoco, è dovuta alla morte dell'amata), trova in ultimo, nel consenso postumo dei padri, perfino la sua accettazione sociale. Ciò accosta il poemetto di Ovidio alla «morte per amore» altomedievale o anche a quella romantica.

Può stupire che un altissimo grado di consenso venga mostrato anche relativamente alla vicenda incestuosa di Canace. La passione che cresce inconsapevolmente per il fratello Macareo viene da questi contraccambiata. Macareo è da parte sua pronto ad accettare il bambino frutto del loro amore e a prendere in moglie la propria sorella. (In un periodo più antico e marcatamente eroico l'amore dei sei [!] figli di Eolo non viene stigmatizzato come scabroso!)²² Ovidio attribuisce lo sdegno morale e la persecuzione di madre e figlio totalmente alla figura del padre infuriato, e in questo modo indirettamente prende le parti di Canace, ingenuamente scivolata nel suo tragico destino e tormentata dai sensi di colpa. Una unione amorosa del tutto reciproca che collide con le norme sociali e riceve perfino un'approvazione attraverso una morte tragica rappresenta dunque una posizione che già era sostenuta dal poeta antico.

D'altro canto va considerato che la frattura nella relazione della coppia esemplare di innamorati, Tristano e Isotta, dopo la vita in comune alla

21. La frase latina, con *ardebant* al centro, è costruita in modo specularmente simmetrico.

22. D. HOFFMANN, *Kommentar*, in OVIDIUS, *Heroides*, nota a *Her.*, 11, p. 321.

corte di Marco, è propria senz'altro del mondo letterario medievale. La sua sconcertante intromissione, che si manifesta nel rapporto dell'eroe con Isotta dalle Bianche Mani, viene descritta anche nel frammento di Gottfried, dove, nello sviluppo del racconto, è seguita da ulteriori fasi di dissidio interiore. L'indissolubilità del rapporto non caratterizza dunque tutto il *Tristan*, e anche altri esempi medievali di amore incondizionato si sottraggono all'univocità e all'armonizzazione; l'amore incondizionato – che sia qualcosa di più di un semplice desiderio passionale – può celarsi anche nell'amore unilaterale, come succede per Belacane.

2. Ovidio, come abbiamo visto, fornisce una versione drastica del giudizio morale nel comportamento scevro da compromessi del padre Eolo; i rimproveri per l'infrazione e la colpa, spesso anche rimproveri a se stessi, attraversano i testi posti a confronto con il componimento ovidiano. Contrariamente alla fonte, Gottfried e la sua coppia di protagonisti dimostrano verso le donne infelici dell'antichità compassione e una sorta di interesse estetico. Si può considerare in questo modo lo scarto tra il poeta antico e quello medievale? Questo cliché interpretativo viene formulato nel commento a Gottfried di Lambertus Okken in maniera così radicale, che vale la pena proporlo in citazione: «Già nel XII secolo Ovidio è un *praeceptor amoris* anche per i cristiani, celebra l'amore buono, saggio e legittimo, condanna l'amore cattivo, irragionevole e illecito. In questo senso la sua dottrina d'amore venne accolta in ambito colto» (OKKEN 1984-1988, vol. 1, p. 599). Vale questo per Ovidio, quando ci discostiamo dalla ricezione colta? Uno sguardo a come l'amore sia effettivamente rappresentato solleva dei dubbi a tal proposito.

Nelle *Metamorfosi*, l'episodio di Biblide viene effettivamente introdotto dal narratore con un messaggio didattico: «Biblide è un esempio che sta a dimostrare che le fanciulle debbono amare solo ciò che è lecito. Biblide è stata trascinata dalla passione per suo fratello; in quanto sorella non lo amava come un fratello, né come avrebbe dovuto» (*Byblis in exemplo est, ut ament concessa puellae: Byblis Apollinei correpta cupidine fratris: non soror ut fratrem, nec qua debebat amavit*, OVIDIUS, *Metamorphosen*, 9, 454-456). Questo significa anche che il suo amore sarebbe «a poco a poco diventato riprovevole» (*paulatim declinat amor*, 9, 461). Le *avances* di Biblide non hanno quindi successo con Cauno e lei trova, inseguendo il fratello per luoghi deserti, una misera fine. La strategia narrativa di Ovidio è però bivalente e, in contrapposizione a questa condanna, segue anche la direzione opposta: egli descrive la vana lotta della fanciulla contro la sua sregolata passione, la sua follia da baccante, il suo dolore, le lacrime e la metamorfosi conciliatoria: «Come l'acqua, gelata dal freddo, si scioglie nel sole quando giunge Zefiro sof-

fiando gentile, così Biblide, prole di Febo, dissolta nelle proprie lacrime diventa una fonte» (*utve sub adventu spirantis lene favoni sole remollescit, quae frigore constitit, unda: sic lacrimis consumpta suis Phoebeia Byblis vertitur in fontem...*, 9, 661-664). Questo autodissolvimento non cruento non è molto dissimile dalla «morte di crepacuore».

In questo modo il narratore, al di sotto della superficie del racconto, prende posizione e chiede la compassione del pubblico. La prospettiva delle donne di cui si è parlato caratterizza soprattutto le epistole delle eroine. Nel caso di Canace la sua innocenza e la sua ingenua inconsapevolezza, per esempio su come si resti incinta, portano alla discolpa soggettiva e collocano invece dalla parte del torto il difensore della norma, il padre e il suo brutale castigo. Non sono propenso ad attribuire questa scelta a una frivolezza del poeta antico, piuttosto vedo qui una consapevole duplice strategia che scardina, relativizzandolo, il punto di vista moralizzante. L'amore cortese medievale è frutto di una contrapposizione di valori e di paradossi, che risulta particolarmente sconcertante nell'ambiguo romanzo d'amore di Gottfried. Mi sembra che per queste sottili sfumature di significato e per la loro realizzazione testuale si possa considerare soprattutto l'Ovidio erotico come antesignano e ispiratore, indipendentemente dalla sua ricezione in senso moralizzante da parte degli eruditi medievali, che seppero disinvoltamente piegare i testi nella direzione da loro voluta. Anche nel romanzo cortese in volgare molte figure furono sottoposte alla censura morale, spesso in maniera ancor più rilevante. A questo riguardo, si potrebbe prendere come esempio Didone. Tuttavia nemmeno in tal caso si ha una completa devalorizzazione. I comportamenti amorosi nella cerchia cortese sono provocatori e discutibili, ma non del tutto riprovevoli, a meno che non venga introdotta una figura portatrice di una prospettiva negativa, come potrebbe essere quella di una madre gelosa.

Siamo qui giunti a un punto di intimo contatto tra letteratura d'amore antica e medievale. Ciò che prende avvio nel XII secolo e che, sotto la cifra della «morte per amore», fornisce lo spunto per una storia affascinante appare già ampiamente realizzato nel testo classico antico. Nella rappresentazione del tema della «morte per amore» è il racconto di Piramo e Tisbe che si protende maggiormente verso il futuro. Già Ovidio concepisce questo amore come incondizionato, in contrasto con le pressioni sociali, fisicamente inappagato, ma ratificato come unione voluta dal destino nella morte in successione dei due giovani. Già Ovidio vi introduce il registro letterario che continuerà ad essere impiegato successivamente, e che comprende: forme linguistiche denotanti unità, doppi dialoghi e doppi monologhi, ultimi sguardi, ultime parole, una tomba in

comune, l'accettazione postuma da parte della società e l'approvazione del pubblico convenuto per la commemorazione delle spoglie mortali. Dettagli sorprendenti si mantengono in parallelo fino alla «morte per amore» che ritroviamo nel *Tristan* di Richard Wagner.²³

Osserviamo questa prossimità e questa apertura appena tangibile al nuovo anche nell'adattamento in francese antico *Piramus et Tisbé*, che secondo gli argomenti della cronologia relativa (lirica provenzale, Chrétien de Troyes, Thomas d'Inghilterra) è da datarsi nel terzo quarto del XII secolo.²⁴ Si colloca dunque vicino alla versione della storia di Piramo del retore Matteo di Vendôme, la più antica rielaborazione mediolatina del testo ovidiano (MUNARI 1982: *Piramus et Tisbe*, pp. 45-56). Il poeta francese si attiene a Ovidio in ogni singolo particolare e amplia secondo il principio retorico della *dilatatio* soprattutto una serie di parti dalla coloritura lirica, che risaltano metricamente in quanto sono una combinazione di versi di 8 e di 2 sillabe riuniti in strofe.²⁵ Tutti questi brani riportano i discorsi diretti delle figure principali, alle quali viene così offerta la possibilità di effondersi in lamentazioni che paiono arie. Il tono è patetico e ha l'effetto di impressionare il pubblico. Il leone, la luna, gli oggetti dell'ambiente naturale vengono apostrofati, la spada sguainata per il suicidio, anche la morte personificata e così pure la divinità dell'amore. Per mezzo di ripetizioni e variazioni le parti del discorso dei personaggi risultano più volte intrecciate. Anche l'attuazione della morte comune mette in risalto, in modo ancora più esplicito rispetto al modello, l'unità nell'amore. Nell'aria del loro addio Tisbe si rivolge all'Amore:

Amore, rendi la mia mano così forte, che io possa ottenere la morte con un sol colpo. La mia anima proverà grande conforto se moriamo tutti e due di un'unica morte.²⁶ Amico! Dolore e gioia ti hanno ucciso. Dal momento che non abbiamo potuto essere uniti in vita, ci legherà la morte, lo so per certo. Genitori, che

23. Si possono confrontare i seguenti dettagli: Isotta incontra Tristano ancora morente; ultime allocuzioni: *Tristan!*, *Isolde!* (WAGNER, *Tristan und Isolde*, p. 74); il perdono di Marco (pp. 78 sg.); Isotta non si dà la morte di propria mano e non muore nemmeno di «crepacuore», ma sperimenta una sorta di assunzione in cielo (Wagner si ispira alla rappresentazione dell'*Assunta* di Tiziano a Venezia); Isotta si rivolge agli «amici»: *seht ihr's Freunde, seht ihr's nicht?* [...] *Freunde! Seht! Fühlt und seht ihr's nicht?* (pp. 79 sg.): «Vedete amici, non lo vedete? [...] Amici! Vedete! Non lo sentite e non lo vedete?».

24. BRANCIFORTI 1959. La datazione del componimento anonimo è ca. 1150-1175 («terzo venticinquennio», pp. 5 sg.).

25. BRANCIFORTI 1959, *Piramus*, conta otto di questi ampliamenti (p. 3, nota 3), due dei quali (nn. 3 e 4) non rientrano nel metro narrativo e devono essere considerati a parte.

26. Questo è l'unico punto che potrebbe indicare una continuazione della vita dopo la morte, certamente non in un aldilà cristiano.

credevate di sorvegliarci dentro casa, presto vi rattristerete. Che triste abbraccio vedrete quando ci troverete entrambi, tutti e due morti avvinghiati!²⁷ Io vi prego di concederci questo dono: poiché dunque noi due siamo stati separati nella gioia e siamo stati strappati l'uno all'altra nella morte, che almeno ci racchiuda un'unica tomba, un'unica urna ci accolga (BRANCIFORTI 1959, *Piramus*, vv. 880-900).

Amours, faites ma main si fort Qu'a un seul cop reçoive mort; S'en avra s'ame grant confort, S'andui morromes d'une mort. Amis, Duel et amour vos ont ocis, Quant assamblar ne poons vis, Mort nos ioindra, ce m'est avis. Parenz, Qui nos quidez garder laienz, En cort terme serez dolenz; Con dolerous embracemenz Verrez, Quant ambedeus nos troverez Ensamble morz et acolez! Cest don vos pri que nos doignez; Quant en ioie fumes seurez Et a mort somes dessamblez, Sevaus Que nos contiegne uns seulz tombleaux, Andui nos reçoive uns vaisseaux.

Dopo l'ultimo sguardo e l'ultimo scambio di parole il cuore di Piramo si arresta, Tisbe si trafigge e il sangue sgorga da entrambi i lati della ferita. Lei cade sul corpo dell'amato e «si stringe a lui e lo abbraccia; bacia i suoi occhi, bacia il suo viso, bacia la sua bocca con grande ardore, fintantoché le rimangono animo e vita. Fintantoché durano animo e vita, lei si dimostra vera amica (*veraie amie*). Qui ha fine la storia dei due innamorati, che narra quanto grande sia stato il loro legittimo amore (*leal amor*)» (*Le cors acole et si l'embrace, Baise les iex, baise la face, Baise la bouche par grant cure, Tant com sens et vie li dure. Tant con li dure sens e vie Se demoustre veraie amie. Ici fenist des deus amanz, Con lor leal amor fu granz*, BRANCIFORTI 1959, *Piramus*, vv. 925-930).

Così si presenta la resa verbale dell'unione amorosa nella morte, che – questa crudeltà non viene risparmiata ai genitori e all'ascoltatore – significa una continuazione della separazione. Nonostante tutta l'aderenza a Ovidio, si manifestano anche nuovi accenti: i paradossali intrecci di gioia-dolore, morte-vita, unione-separazione vengono amplificati. La passione amorosa, con i suoi tratti ambivalenti, viene tuttavia affermata come valore senza restrizioni, e il narratore la eleva a norma. Anche se questo amore si giustifica in sé, viene provocatoriamente definito «legittimo» (*leal amur*). L'espressione si trova in questa forma francese in Gottfried von Strassburg per definire il rapporto illegittimo dei genitori di Tristano Riwalin e Blanche-flur (GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, vv. 1.360-1.362: *dâ Blansche-flûr, dâ Riwalîn, dâ Riwalîn, dâ Blanche-flûr, dâ beide, dâ lêal amûr*). Qui ci possiamo risparmiare di continuare a tracciare le linee di collegamento con il complesso dell'*amour courtois*.

27. Evocazione dell'unione erotica nella morte.

La stretta relazione tra i due mondi letterari, a partire dalla quale l'ipertesto medievale procede con un piccolo, ma importante passo verso una nuova direzione, nel contesto scolastico latino porta a un risultato diametralmente opposto. La pressoché contemporanea riscrittura della storia di Piramo a opera di Matteo di Vendôme forza l'ipotesi ovidiana e ne fornisce una lettura morale univoca. Già la frase introduttiva di carattere didattico dà il tono: «L'amore è una sorta di riscaldamento della carne e la causa di una fine cruenta, se chi è malato d'amore si arrende al proprio destino. Piramo e Tisbe sono due, eppure non sono due: un amore li lega entrambi e non permette loro di essere due» (MUNARI 1982, p. 45, vv. 1 sgg.: *Est amor ardoris species et causa cruoris, | Dum trahit insanus in sua fata manus | Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo: iungit | Ambos unus amor nec sinit esse duos*). L'ideale di unione amorosa non potrebbe essere devalorizzato in modo più evidente. Proprio l'amore non permette ai due di essere due. Il giudizio negativo persiste. Cito ancora il suicidio di Tisbe: «La fanciulla vede la morte e geme, piange e le par vergognoso sopravvivere. Ella sceglie la morte, da cui si dovrebbe fuggire» (MUNARI 1982, p. 54, vv. 155 sg.: *Visa morte dolet virgo, lacrimatur et ipsa Vivere turpe putat; mors fugienda placet*). L'insistenza sul proibito, sul perverso conclude la descrizione del suicidio di Tisbe: «Così parlando si getta, afflitta, sulla spada, e la mano si permette di uccidere la sua padrona;²⁸ lei raddoppia la perdita, compensa la morte con la morte, contraccambia la rovina con la rovina, il sangue con il sangue».²⁹ Questa visione lugubre della fine di Piramo e Tisbe si fonda sulla precedente ricezione di Ovidio. Agostino aveva espresso un'opinione di grande impatto giudicando la storia come esempio di amore deviato.³⁰ La lettura di-

28. Degna di nota è la dissociazione del corpo: la mano si rivolge contro la persona a cui appartiene.

29. Segue poi la preghiera al pubblico perché pianga i morti: *Iam dictos elegos dictans Elegia flevit, Fletu flebilibus compatiante malis. Flendo legat lector: lacrimas lacrimabile, triste Tristicium, fletum flebile poscit opus* (MUNARI 1982, pp. 55 sg.). «Già nel dettare questa elegia l'Elegia piangeva, piangendo compativa le lacrimevoli sciagure. Piangendo legga il lettore. Un'azione degna di pianto ispira alle lacrime, una triste alla tristezza, una pietosa al lamento». La compassione qui espressa non nasce da una identificazione empatica ma tutt'al più da una empatia moralizzante.

30. AUG., *De ordine*, 1, 8, 24. Cfr., con bibliografia, GAULY 2008, pp. 148 sgg. Ecco la traduzione del passo: «Quando, soggiunti [= Agostino a Licenzio], Piramo e la sua innamorata, come ti appresti a cantare, si saranno uccisi, troverai l'occasione propizia in quel medesimo sentimento di dolore che giustamente infiammerà il tuo carne di più veemente commozione. Canta l'esecrazione di quell'orribile desiderio e delle velenose fiamme d'amore, che furono la causa della loro sciagura, e quindi elevati alla celebrazione dell'amore puro e sincero, per il quale le anime dotate di sapere e abbellite dalla virtù si uniscono al pensiero mediante la

dattica e negativa continua quindi per tutto il Medioevo, anche nella letteratura in volgare.³¹

Volgiamo lo sguardo indietro. Deliberatamente abbiamo scelto una prospettiva che ribalta l'ordine cronologico, allo scopo di giungere, partendo da recenti esperienze estetiche, al punto in cui, per contatto con l'eredità letteraria dell'antichità, si va definendo la concezione medievale delle tematiche legate alla «morte per amore» e il suo progressivo sviluppo. Il ruolo chiave spetta qui alle materie dell'antichità, da cui la tradizione tristaniana non resta immune. Anche nel genere arturiano si afferma il motivo della «morte per amore», che in Wolfram (o dopo di lui per esempio in Wirnt von Grafenberg) viene formulato come un dilemma tipicamente cortese-cavalleresco. È evidente che il tema della «morte per amore» è particolarmente adatto a esprimere l'idea dell'amore incondizionato, nel quale si incontrano tra loro passione e scelta consapevole di un legame esclusivo che aspiri alla durezza interiore (*Treue*, «fedeltà»).

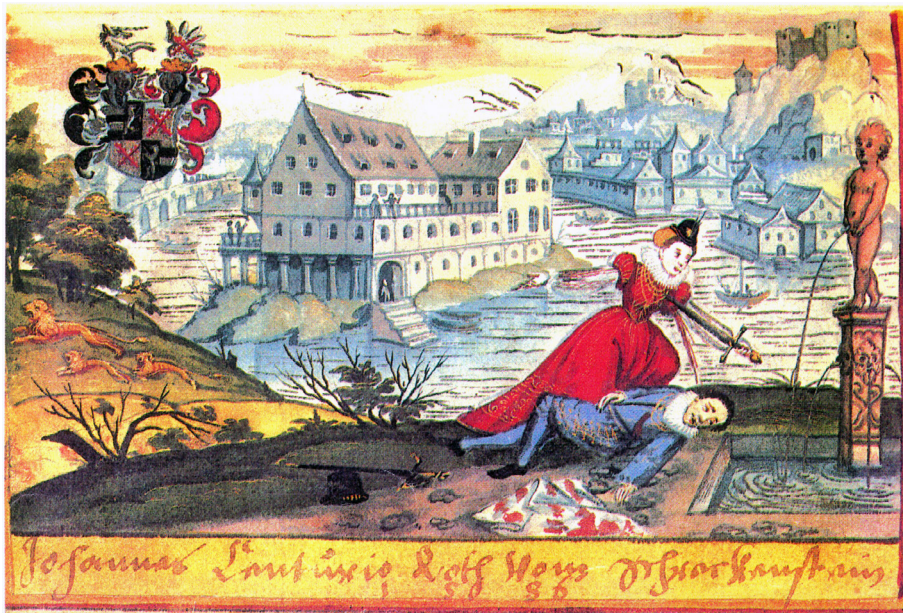
Questa stessa idea è centrale anche nel concetto di mediazione del «matrimonio d'amore», come si può già osservare nell'*Erec* di Hartmann. Come è noto, il rielaboratore tedesco ricorre all'amplificazione. Il discorso – aggiunto da Hartmann – che Enite pronuncia accanto a Erec apparentemente morto e nel quale lei augura la morte anche per se stessa, come dimostrato da Knapp si avvicina moltissimo, con l'apostrofe agli animali selvatici, la morte personificata ecc., alla fine di Tisbé nel *lai* francese antico, tanto che quest'ultimo potrebbe essere ipotizzato come modello (KNAPP 1976, pp. 88-90).³² D'altra parte, perfino nel contesto del matrimonio prevale sempre e comunque l'esemplarità negativa secondo la valutazione clericale tradizionale.

La rappresentazione medievale della «morte per amore» ha molte sfaccettature. In alcune anticipa il modello romantico, che – di contro alle norme sociali e in armonia con il pubblico che andava costituendosi – celebra la «morte per amore» come affermazione tragica, nella distruzione, del diritto soggettivo. Questo carattere estetizzante si origina con chiarezza nel *lai* francese e viene ripreso da una corrente del romanzo cortese d'amore, corrente alla quale hanno contribuito in maniera essenziale Thomas d'Inghilterra e Gottfried. L'estatica magia del momento catartico che caratterizza la conclusione di un'opera lirica moderna qui manca. Certamente la «morte di crepacuore», che si afferma agli albori

filosofia [interpretazione allegorica!], e così non solo sfuggono alla morte, ma vivono anzi una vita di somma felicità».

31. Numerosi esempi in KERN, EBENBAUER 2003.

32. Sul tema del suicidio in Chrétien e Hartmann cfr. anche KNAPP 1979, pp. 170-184.

Fig. 2. *Album amicorum* (1586).

della materia tristaniana, attenua lo scenario di morte, ma di regola, con l'approssimarsi del suicidio, la disarmonia dell'arrangiamento mantiene tutta la sua virulenza. Le varie redazioni procedono a fatica per fratture e tensioni, non ignorano le contraddizioni interne all'amore e si confrontano con il programma di legittimazione del potere feudale o la dottrina cristiana della morte e dell'aldilà.

Va da sé che l'usurato concetto di una passione amorosa autonoma si rivela fragile. Il grande pathos alla lunga è difficilmente tollerabile e sfocia in parodia. Si può quindi notare una variante parodistica della morte per amore di Piramo e Tisbe come amore iperbolico già nelle rappresentazioni moralizzanti. Questa visione della materia è riconoscibile in nuove rielaborazioni, soprattutto nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare (1595/96) o nel *Peter Squenz* di Andreas Gryphius (stampato nel 1657), e la vediamo fare capolino anche nell'illustrazione di un *album amicorum* del 1586 dal Fondo del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (fig. 2).³³ Il contesto in cui nell'*album*

33. KURRAS 1987, p. 89. L'illustrazione proviene dal Ms. 123 725 del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, dall'*album amicorum* di Anton Weißenmayer di Lauingen, ed è riportata sul f. 25^r. Si veda KURRAS 1988, n. 12, pp. 16 sg.

viene utilizzata la «morte per amore», nonché alcuni particolari come la fontana costituita da un putto che sta orinando inviano segnali inequivocabili: la fine tragica della coppia di innamorati della classicità è diventata una burla da studenti.

BIBLIOGRAFIA

- BRANCIFORTI 1959 = *Piramus et Tisbé*, a cura di F. Branciforti, Firenze, Olschki, 1959.
- CASTELLI 1824 = *Huldigung den Frauen. Ein Taschenbuch von I.F. Castelli für das Jahr 1825*, Leipzig, Industrie Comptoir, 1824.
- GAULY 2008 = B.M. GAULY, *Ovid, Boccaccio und die Metamorphosen-Rezeption in der lateinischen Rezeption des Mittelalters*, in D. KLEIN, L. KÄPPEL (hrsg.), *Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikenrezeption*, Frankfurt am Main, Lang, 2008, pp. 139-158.
- GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold* = GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, hrsg. W. Haug, M.G. Scholz, 2 Bde., Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, 2011.
- HART 1889 = G. HART, *Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Thisbe-Sage*, Jahresbericht Passau, 1889.
- HUBER 2011 = C. HUBER, *Liebestod im Minnesang Heinrichs von Morungen*, «Filologia Germanica - Germanic Philology», 3, 2011, pp. 135-159.
- HYGINUS, *Fabulae* = HYGINUS, *Fabulae*, hrsg. P.K. Marshall, Stuttgart - Leipzig, Teubner, 1993.
- KAISER 1968 = K. KAISER (hrsg.), *Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Ausstellung in Schloß Laxenburg*, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, 1968.
- KARTSCHOKE 1993 = *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, hrsg. D. Kartschoke, Stuttgart, Reclam, 1993.
- KERN, EBENBAUER 2003 = M. KERN, A. EBENBAUER (hrsg.), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 2003.
- KNAPP 1976 = F.P. KNAPP, *Enites Totenklage und Selbstmordversuch in Hartmanns «Erec»*. Eine quellenkritische Analyse, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», N.F., 26, 1976.
- KNAPP 1979 = F.P. KNAPP, *Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1979.
- KONRAD VON WÜRZBURG, HEINRICH VON KEMPTEN, *Der Welt Lohn. Das Herzmaere* = KONRAD VON WÜRZBURG, HEINRICH VON KEMPTEN, *Der Welt Lohn. Das Herzmaere*, hrsg. H. Rölleke, Stuttgart, Reclam, 1993.
- KURRAS 1987 = L. KURRAS (hrsg.), *Zum guten Gedenken. Kulturhistorische Miniaturen aus Stammbüchern des Germanischen Nationalmuseums*, München, Prestel-Verlag, 1987.
- KURRAS 1988 = L. KURRAS (hrsg.), *Die Handschriften Germanischen Nationalmu-*

- seums Nürnberg*, 5, 1, *Die Stambbücher*, 1. Teil, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1988.
- MUNARI 1982 = *Mathei Vindocinensis Opera*, 2, *Piramus et Tisbe, Milo, Epistule, Tobias*, ed. F. Munari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.
- OKKEN 1984-1988 = L. OKKEN, *Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Strassburg*, 3 voll., Amsterdam, Rodopi, 1984-1988.
- OSWALD 2008 = M. OSWALD, *Pyramos und Thisbe*, in M. MOOG-GRÜNEWALD (hrsg.), *Mythenrezeption*, Stuttgart - Weimar, 2008, pp. 641-646.
- OVIDIUS, *Heroides* = PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Heroides. Briefe der Heroinnen*, hrsg. D. Hoffmann et al., Stuttgart, Reclam, 2000 u. ö.
- OVIDIUS, *Metamorphosen* = PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, hrsg. E. Rösch, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- RANKE 1978 = GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, hrsg. F. Ranke, Dublin - Zürich, Weidmann, 1978.
- Reinfrid von Braunschweig*, hrsg. K. Bartsch, Stuttgart, 1871.
- RICHTER 2010 = J. RICHTER, *Spiegelungen. Paradigmatisches Erzählen in Wolframs Parzival*, Diss., Zürich, 2010.
- SCHÖLLER 2009 = R. SCHÖLLER, *Minnefragmente. Angedeutete Liebestragödien im Parzival Wolframs von Eschenbach*, in J. KELLER, F. KRAGL (hrsg.), *Mythos - Sage - Erzählung. Gedenkschrift Alfred Ebenbauer*, Göttingen, V&R Unipress, 2009, pp. 441-454.
- SCHOLZ 2011 = M.G. SCHOLZ, *Kommentar*, GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan und Isold*, hrsg. W. Haug, M.G. Scholz, Bd. 2, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, 2011.
- SCHULZ 2006 = G. SCHULZ, *Liebestod. Gedanken zu einem literarischen Motiv*, in S. DOERING ET AL. (hrsg.), *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 375-389.
- STEINSIECK 1999 = *Das altfranzösische Rolandslied*, hrsg. R. Steinsieck, Stuttgart, Reclam, 1999.
- THOMAS, *Tristan* = THOMAS, *Tristan*, hrsg. G. Bonath, München, Fink, 1985.
- VOLLMANN 1987 = *Carmina Burana*, hrsg. B.K. Vollmann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987.
- WAGNER, *Tristan und Isolde* = R. WAGNER, *Tristan und Isolde*, hrsg. W. Zentner, Stuttgart, Reclam, 1975.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival* = WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, hrsg. K. Lachmann, P. Knecht, B. Schirok, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1998.

La lirica tedesca medievale come mezzo di orientamento ideologico e comunicazione politica

Dalla rilettura di alcuni versi di Walther von der Vogelweide

MARIA VITTORIA MOLINARI

Vernacular poetry has often had a twofold political function in the German Middle Ages, as a means to convey information and as an «educational tool». This tendency can be found in some of the oldest works such as «Hildebrandslied» or «Ludwigslied», and above all in many examples taken from courtly literature. The preservation of different redactions and rewritings of a work, produced in different ages and historical moments, is therefore very important, not only for its philological reconstruction, but also for the description of the historical evolution of its content, as shown in particular by Walther von der Vogelweide's writings. Exemplary cases are the «Palästinalied» tradition as well as the vibrantly complex «Sprüche» tradition, which is more closely connected with contemporary events.

La maggior parte dei generi poetici in volgare diffusi oralmente nella società medievale europea, così come l'omiletica nell'ambito della prosa, ha probabilmente assunto fin dalle origini la funzione di strumento di informazione e «formazione», stimolata in prima istanza dall'esigenza di condizionare i giudizi e la scelte del pubblico a cui era rivolta, generalmente attraverso un'esposizione di fatti, storie e opinioni, orientata politicamente.

Nel contesto medievale tedesco in particolare, come in gran parte dell'Europa occidentale, la poesia in volgare, per lungo tempo divulgata soprattutto attraverso l'esibizione orale, viene impiegata come un fondamentale canale di trasmissione di messaggi (giudizi, esortazioni, opinioni politiche) diffusi attraverso la voce di un cantore (spesso l'autore stesso) e generalmente indirizzati secondo le intenzioni di committenti interessati alla diffusione di una determinata lettura pubblica del messaggio. Questa osservazione riguarda non solo, come è ovvio, la poesia didattica e la poesia politica, ma anche quella narrativa e lirica, generi che potevano raggiungere e coinvolgere ampie e varie fasce di ascoltatori e lettori trattando, o sottintendendo, tematiche di interesse

pubblico. Si pensi ad esempio alla complessa situazione politica e giuridica, rievocata nel famoso duello tra padre e figlio rappresentato nel *Carme di Ildebrando*, o alla forza «promozionale» del *Ludwigslied*, il famoso carme encomiastico che, ai primordi della produzione tedesca in volgare, esalta la vittoria conseguita nell'881 dal giovane Ludovico III, re dei Franchi occidentali, contro un esercito di invasori normanni.¹ Ovvero al molto più tardo *Rolandslied*, poema composto intorno al 1170, il quale, nel racconto mutuato dalla tradizione carolingia, introduce, anticipandola con un banale anacronismo, la tematica e la terminologia di ascendenza crociata e si schiera inesorabilmente contro il paganesimo, eletto a prototipo del «nemico». Ma forse è interessante sottolineare come anche la stessa poesia lirica, nell'ampio spettro delle tematiche trattate dai poeti più maturi, abbia veicolato molto spesso messaggi di carattere politico, come è evidente nella documentazione ampia e varia dell'opera di Walther von der Vogelweide, il quale interviene nella vita pubblica del suo tempo (naturalmente per lo più stimolato dai suoi committenti), non solo, come vedremo, nell'ambito della forma epigrammatica dello *Spruch*, ma anche introducendo giudizi e opinioni all'interno dell'ampia tipologia formale documentata nelle sue liriche.

Le considerazioni che seguono tendono dunque a evidenziare (ancora una volta!)² quanto frequentemente e in diversi contesti, la composizione e le modalità di divulgazione dell'opera poetica di Walther siano state indirizzate e condizionate da intenzioni comunicative e pragmatiche legate alle vicende storiche e politiche contemporanee. E in particolare come, dalla documentazione che è giunta fino a noi, si possa spesso dedurre quanto la finalità del testo possa variare, rispetto al momento contingente della sua creazione, in relazione alle varie situazioni in cui si manifesta la successiva trasmissione e diffusione. Non è raro, infatti, il caso in cui successive redazioni, o «riscritture», mostrino di ubbidire a nuove esigenze comunicative, stimulate dal mutamento delle situazioni storiche, politiche e civili. L'opera di Walther, in particolare, che, per la sua varietà di generi e contenuti, è la meglio documentata nell'ambito

1. Il carme, in francone renano, è conservato nella Biblioteca di Valenciennes nell'ultima parte (ff. 141v-143r) del Cod. Valenciennes B.M. Ms 150, che contiene (all'inizio del f. 141v) anche la *Sequenza di Santa Eulalia*, il più antico testo compiuto della tradizione francese. Ricarda Bauschke (2006), attraverso un'analisi puntuale della «coerenza semantica» del piccolo corpus, riconosce nella contiguità dei due carmi in volgare un accostamento voluto e finalizzato a potenziarne reciprocamente il senso, in funzione soprattutto dell'esaltazione agiografica della figura del sovrano.

2. Sulle orme degli studi di Ulrich Müller, di cui si veda recentemente (tra l'altro) *Walther von der Vogelweide – heute* (MÜLLER 2005).

della produzione lirica dell'alto Medioevo tedesco, fornisce numerosi esempi di questa evoluzione.

All'interno di questo interesse, principalmente storico, l'approccio qui adottato ribadisce dunque, come premessa metodologica, l'ipotesi che le «varianti significative» documentate nei vari testimoni di uno stesso testo possano non solo condurre alla tradizionale «ricostruzione» di un originale non attestato, ma anche costituire la prova dell'esistenza di singole «redazioni», spesso distanziate tra loro dal punto di vista storico e ambientale, che trasmettano intenzioni e contenuti riferibili a funzioni e pubblici diversi (anche se non sempre individuabili con precisione).³ L'analisi filologica dunque, in questo caso, può essere indirizzata proficuamente non solo, come nell'approccio tradizionale, alla ricostruzione della forma e del significato di un testo nel momento storico della sua prima realizzazione, ma anche all'esame delle varie e successive redazioni. Queste potranno essere conseguenti alla differente funzione comunicativa assunta dal testo nei singoli contesti storici e sociali in cui è stato successivamente divulgato e recepito; e che possono rappresentare una diversa interpretazione, o una evoluzione della stessa realtà (MOLINARI 2009, pp. 195-199).

Prova evidente di quanto affermato è l'ampia tradizione manoscritta che conserva l'opera di Walther von der Vogelweide, tradizione che presenta numerose ed esplicite dimostrazioni relative alla rilevanza «pubblica» della lirica in volgare e alla sua specifica funzione comunicativa, in particolare nell'ambito della produzione di argomento politico e civile.⁴ Infatti, data l'ampia diffusione e la ricca documentazione che caratterizza il corpus ascrivito a Walther, i testi lirici o gnomici a lui attribuiti non raramente ci giungono tramandati in diverse «redazioni», spesso distanti tra loro nel tempo e messe per iscritto in ambienti diversi. In questi casi è frequente riconoscere differenze significative, soprattutto rispetto al numero e all'ordine delle strofe e a varianti testuali che possono esprimere nuovi contenuti e rivelare diverse situazioni comunicative, evidenziando dunque una vera e pro-

3. Un approccio rivalutato, negli ultimi anni, anche nell'ambito della filologia tedesca, che, come è noto, ampliando l'impostazione secolare rivolta essenzialmente alla ricostruzione della forma «originaria» del testo, si dedica attualmente anche, ove possibile, ad illuminare il significato storico delle singole redazioni e delle loro specificità. Cfr. ad esempio SCHWEIKLE 1985; TERVOOREN 1999; RANAWAKE, STEINMETZ 2005; BEIN 2007, 2010.

4. Nel caso di Walther abbiamo un evidente riscontro esterno riguardo alla rilevanza e all'efficacia politica della sua poesia: si tratta dei famosi versi del suo contemporaneo Thomasin von Zerclaere, che gli rimprovera di aver distolto con i suoi testi polemici «migliaia di cavalieri» dall'appello del papa alla crociata (*Der Welsche Gast*, vv. 11.163-11.250, DISANTO 2001).

pria «evoluzione» del messaggio originario che il poeta aveva voluto, o dovuto, divulgare.

In proposito ricordiamo come la tecnica editoriale tradizionale, che ritroviamo ancora nella edizione dell'opera di Walther a cura di Cormeau (1996), sia stata opportunamente ridiscussa negli ultimi anni anche dalla critica tedesca;⁵ e come oggi i più recenti studi di ampio respiro sulla poesia di Walther si dedichino non tanto (o non solo) alla ricostruzione dell'ipotetico originale (già accuratamente indagato dalle indagini secolari della filologia tradizionale), ma piuttosto alla valorizzazione delle caratteristiche peculiari delle redazioni effettivamente attestate; e mettano così in evidenza i diversi contenuti e le diverse intenzioni che emergono dalla lettura dei singoli esemplari conservati dello stesso carme. In tal modo il lettore viene messo in contatto con la «ricezione attiva», cioè non solo con le varie tracce che ci riportano alle origini dell'opera, ma anche con le trasformazioni intervenute nel testo «tramandato» per adattarsi a nuove situazioni ambientali e a nuove necessità espressive. Dunque non si tende solo a recuperare il «genuino messaggio dell'autore» (spesso inteso come «antecedente» rispetto alla gran parte della tradizione manoscritta), ma anche a individuare il significato storico delle innovazioni intercorse «durante» i singoli processi di ricezione. E in questa fase della documentazione ciò che emergerà sarà non tanto, ovviamente, una migliore conoscenza della personalità dell'«autore storico», quanto piuttosto dell'evoluzione del suo messaggio originario, documentata dalle riscritture che il testo (specialmente se particolarmente diffuso) ha progressivamente subito: la descrizione cioè di un percorso comunicativo «nella storia» piuttosto che la ricostruzione di una, sempre ipotetica, personalità autoriale.

Un caso esemplare che ci permette di seguire l'evoluzione storica della funzione comunicativa e politica di un testo è rappresentato dalla tradizione del celebre *Palästinalied* di Walther von der Vogelweide, della cui diffusione abbiamo una documentazione sicura: la conservazione di sei manoscritti di diversa provenienza e di varia estensione, con l'indicazione della melodia in uno di questi (ms. Z della prima metà del 1300), e inoltre l'esistenza, in un altro codice (ms. F del 1450 circa), di una contraffattura di contenuto cortese che attesta comunque la persistente diffusione dello schema metrico (cfr. CORMEAU 1996, pp. 24-29). La presenza di tale documentazione (ampia e varia, rispetto alla tradizione della lirica medievale tedesca) autorizza la comparazione delle redazioni

5. Cfr., tra gli altri, i riferimenti citati alla nota 3 e, recentemente, i lavori di Willemsen (2006) e Schuchert (2010).

conservate, che si estendono lungo più di un secolo, e quindi la valutazione storica e «politica» delle varianti significative documentate dalla tradizione.⁶

Il celebre carme si presenta come la riflessione personale di un «io narrante» nelle vesti di un fedele, il quale, giunto in «Terrasanta»,⁷ le rivolge un saluto commosso, celebrandone la funzione salvifica in quanto sede dell'azione redentrice di Cristo, che viene rievocata nel testo che segue attraverso le varie tappe della sua vita terrena. I sei testimoni differiscono vistosamente tra loro innanzi tutto per quanto riguarda il numero delle strofe attestate. Si va dalla presenza (probabilmente occasionale) della sola strofe iniziale nel codice dei *Carmina Burana* (ms. M: München, Clm 4660, a. 1225-1230), fino, rispettivamente, alle 12 e 11 strofe, dei tardi manoscritti Z ed E.⁸ Anche i tre manoscritti più vicini tra loro rispetto al testo (A, B, C) e che costituiscono la cosiddetta redazione «sudoccidentale», presentano un numero di strofe variabile, rispettivamente 7 in A, 6 in B, 11 in C.⁹ Il codice C accoglie tutte le strofe presenti in A, o in B, i quali coincidono solo parzialmente tra di loro. C conserva inoltre (nel margine inferiore del foglio 126r) le due strofe L. 16, 1 ed L. 16, 22 che sono altrimenti tramandate solo dalla cosiddetta redazione «centrosettentrionale», rappresentata dai manoscritti Z ed E. Il manoscritto C dunque, cioè il famoso *Codice Manesse*, oltre a trasmettere tutte le strofe documentate da A e B, partecipa anche della tradizione a cui attingono Z ed E.

La tradizione è generalmente instabile anche rispetto alla posizione delle strofe nel testo: A è coerente con l'ordine che si trova nel più ampio manoscritto C e con la sequenza «canonica» degli episodi della storia evangelica, mentre si differenzia notevolmente nel contenuto per l'assenza della strofe sulla morte redentrice di Cristo (L. 15, 20) e di una delle strofe sul giudizio finale (L. 16, 15), due strofe

6. Per un'analisi storico-filologica recente delle varie redazioni tramandate, cfr. WILLEMSEN 2006, pp. 74-97; MOLINARI 2009; SCHUCHERT 2010, pp. 198-200.

7. Precisamente, la denominazione corrispondente a «Terrasanta» è presente nella prima strofe solo nel tardo manoscritto E (*heilige lant*, v. 3).

8. *Münstersches Fragment*, Münster, Staatsarchiv, Ms VII, 51, prima metà del 1300 (Ms. Z); *Würzburger Liederhandschrift*, München Universitätsbibliothek 2° Cod. ms 731, a. 1345-1354 (Ms. E).

9. Ms. A: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 357 (*Kleine Heidelberger Liederhandschrift*), a. 1270 ca. Ms. B: Stuttgart, Württembergische Landsbibliothek hb XIII 1 (*Weingartner Liederhandschrift*), a. 1300-1325. Ms. C: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848 (*Grosse Heidelberger Liederhandschrift*), a. 1300, con aggiunte fino al 1330-1340.

cruciali dal punto di vista dottrinario, le quali sono presenti invece in B.¹⁰

Il breve testo del manoscritto B si distingue a sua volta in quanto non contiene tre delle strofe che trattano della vita di Cristo (nascita L. 15, 6, battesimo L. 15, 13, e duello con il diavolo L. 15, 34), due delle quali caratterizzate, negli altri testimoni, dalla presenza di accenni polemici contro pagani ed ebrei. B inoltre colloca in posizione «non marcata» (cioè in seconda posizione) la celebre strofe L. 16, 29, presente in tutti i manoscritti, la quale rivendica con forza ai cristiani la sovranità sulla Terrasanta (*Kristen, iuden und die heiden | iehent, daz dis ir erbe si. | got mûsse ez ze rechte scheiden | ... recht ist, daz er uns gewer!* «Cristiani, ebrei e pagani | dicono che questo sia loro retaggio. | Dio dovrebbe giudicare secondo diritto | ... giusta sentenza è che l'assegni a noi»).¹¹

In A e C invece – e solo in queste due redazioni che, in particolare A, sono le più antiche e forse le più vicine all'originaria tradizione della poesia sulle crociate (ms. A 1270 ca., ms. C 1300) – la strofe citata si trova in posizione finale e, quasi compendiando il contenuto delle strofe precedenti, assume tutta la forza di una rivendicazione, mettendone in rilievo la valenza politica che appare ancora più evidente proprio nella più breve, e più antica, redazione A.¹²

Un messaggio opposto è invece quello che si ricava dalla versione tramandata da B, dove la lirica si chiude con le due strofe L. 16, 8 e L. 16, 15 che preannunciano entrambe il giudizio finale e invitano al pentimento e alla penitenza. Il breve testo di B dunque, più recente di A e di C, sembra sottolineare nell'impresa di oltremare non tanto una pretesa territoriale, o una posizione politica rispetto al rapporto della cristianità con la Terra Santa, come appare esplicitamente nei più antichi mano-

10. Come osserva Schuchert (2010, pp. 11 sgg.), il ms. A delinea un'immagine di Walther come autore «più netta» rispetto a quella fornita dalla testimonianza di C, che ovviamente risulta molto più ampia: 470 strofe in C e 151 in A. Notiamo inoltre come la necessità e la capacità di adattamento a nuove situazioni discorsive o «ideologiche» presentate dai testi nel corso della tradizione abbiano stimolato frequentemente l'uso di «varianti» e di «versioni» diverse.

11. Secondo Schuchert (2010, p. 199) proprio la diversa scelta e collocazione delle strofe fa sì che B si configuri come una redazione nettamente distinta e diversamente finalizzata rispetto ad A e C.

12. Cfr. WILLEMSSEN 2006, p. 74 sgg. Si può osservare inoltre come, nel ms. A e nel ms. B, la posizione del *Palästinalied* sia coerente con il contenuto dei rispettivi manoscritti, cioè in A immediatamente dopo il celebre canto di crociata *Vil sūeze wære minne* (L. 76, 22) e in B subito dopo l'appello per la partecipazione alla crociata *Owê, was êren sich ellendet von tiuschen landen*. La collocazione del carme nel grande ms. C appare invece casuale, tra un *Minnelied* e una strofe satirica (MOLINARI 2009, pp. 205 sgg.).

scritti A e C, quanto piuttosto una particolare prospettiva teologica di tipo penitenziale.

I codici «centrosettrionali», Z ed E, di qualche decennio più tardi rispetto a B e C (e ancor più rispetto ad A), tramandano due redazioni ancora diverse e autonome, ma con alcune notevoli analogie testuali tra loro, come la presenza della strofe L. 138, 1 documentata solo in Z ed E; e delle due strofe L. 16, 1 ed L. 16, 22 che, come già accennato, si ritrovano anche in C nelle due strofe aggiunte nel margine inferiore; dimostrazione dell'attenzione da parte dei copisti di C verso la ricerca di una documentazione il più possibile ampia e completa, più che verso una coerenza di contenuto.

Le 12 strofe del manoscritto Z, in particolare, raccolgono (seppur con numerose varianti) tutto il materiale che troviamo in posizioni e sequenze diverse negli altri manoscritti, suggerendo una nuova disposizione logica delle strofe e soluzioni testuali esclusive e peculiari, spesso in casi in cui gli altri testimoni della tradizione presentano lacune o lezioni corrotte.¹³ In sostanza l'attenzione alla coerenza logica e la cura della regolarità formale indotta anche dalla presenza della melodia rafforzano l'ipotesi che la redazione Z possa essere il riflesso diretto di un testo ancora in uso.¹⁴

La più recente redazione E presenta un caso ancora diverso, in quanto fornisce una rilettura del *Palästinalied* condizionata dalla sua inserzione nel *Hausbuch* di Michael de Leone, protonotario del vescovado di Würzburg (cfr. KORNRUMPF 1972, pp. 9 sgg.). Nel corpus dedicato a Walther all'interno del *Hausbuch* non compaiono canti politici né vere e proprie canzoni di crociata e il *Palästinalied* è collocato tra *Lieder* di carattere religioso ed esistenziale; il che ci induce a dedurre che i redattori di E leggessero nel carme non tanto un significato politico quanto una riflessione devozionale. Adeguandosi, almeno in parte, a tale interpretazione, la redazione E adotta alcune varianti interessanti, improntate a un atteggiamento moderato e prudente: la già citata strofe «rivendicativa» riferita alla Terrasanta (L. 16, 29) suona in E *Cristen, iüden | iehen daz diz ir erbe si* («Cristiani ed ebrei dicono che questa sia loro retaggio»), dove viene omessa la citazione dei «pagani» (*heiden*) che compare in tutti gli altri manoscritti (*Kristen, iuden und (die) heiden*). Anche altre varianti attestate solo in E possono essere lette come manifestazioni di

13. Cfr. ad esempio la coerenza della versione di Z rispetto a E nella strofe L. 16, 22 (strofe finale in Z); e la lezione di Z nel verso L. 15, 19 (cfr. più sotto).

14. Willemsen (2006, p. 176) individua in particolare nelle frequenti varianti che caratterizzano la successione delle strofe in tutta la tradizione del carme la traccia di una ricezione ancora attiva. Cfr. anche MOLINARI 2009, pp. 214-217.

cautela politica: ad esempio la presenza di *ritter*, «cavaliere», in luogo di *kaiser*, «imperatore», alla strofe L. 15, 34, e soprattutto (in L. 15, 19) la lezione *werden heiden*, dove troviamo, riferita al «paganesimo», un'espressione conciliante che richiama *werd*, *wert*, «degno, valente»; una variante dunque che sostituisce l'esclamazione minacciosa *we dir heiden*, «Guai a te, idolatria!», tramandata da Z, al v. 15, 19, e generalmente adottata dagli editori moderni.

Si può notare dunque come l'originario riferimento alla tematica crociata, dove confluiscono istanze religiose e pesanti rivendicazioni politiche (riconoscibili nettamente nella più antica redazione A), risulti molto meno esplicito nelle redazioni più recenti e in particolare in E. Dalla comparazione dei cinque manoscritti più importanti emerge infatti una situazione testuale varia e complessa, indice di una ricezione differenziata e diversamente orientata. Una molteplicità che si spiega in prima istanza attraverso la straordinaria popolarità e diffusione della lirica stessa; ma non solo. Se è vero che in generale tutti e cinque i manoscritti principali conservano gli elementi fondamentali del contenuto, dove la vita di Cristo e dell'uomo si intrecciano con le rivendicazioni politiche nei riguardi della Terrasanta,¹⁵ è tuttavia evidente che ciascuna redazione, attraverso varianti testuali, selezione e collocazione delle strofe, mostra un approccio diverso e peculiare, soprattutto per quanto riguarda le istanze religiose e politiche evocate.¹⁶

Anche attraverso questa breve sintesi si potrà dunque dedurre come dall'analisi delle singole redazioni trasmesse dai manoscritti e dalla loro lettura comparata possa emergere non tanto la ricostruzione della «versione originaria» del carme, quanto piuttosto notevoli tracce dell'evoluzione progressiva che il testo, data la sua rilevanza dal punto di vista sia politico che devozionale, ha subito in tempi, luoghi e occasioni diverse. La tradizione che ha preso vita dalla diffusione del *Palästinalied*, infatti, secondo la documentazione conservata, si è evoluta dalla prima documentazione attestata nell'unica strofe presente nel manoscritto M (1225-1230), fino, almeno, alle redazioni molto più elaborate della metà del XIV secolo (mss. Z ed E); per non parlare della strofe contraffatta registrata nel manoscritto F del terzo quarto del XV sec., con il suo contenuto banalmente cortese (L. 139, 1; cfr. CORMEAU 1996, p. 29).

15. Sono solo quattro le strofe presenti in tutti e cinque i manoscritti (tutte fondamentali per il senso generale del carme): L. 14, 38 (arrivo nella Terrasanta); L. 15, 27 (discesa agli inferi); L. 16, 8 (giudizio finale); L. 16, 29 (rivendicazione della Terrasanta).

16. Basti pensare alla evidente cautela che appare nella redazione E, in confronto alla rigida coerenza dottrinale e all'aggressività politica espressa dalla «sintetica» redazione A.

Nel caso del *Palästinalied* dunque, ai fini di una approfondita lettura dei suoi contenuti in prospettiva «storica», potrebbe essere utile non tanto una «classica» edizione filologica che, con l'intenzione di avvicinarsi all'«originale», eserciti una selezione tra le varianti attestate (spesso lontane tra loro nel tempo e nello spazio) compattando «artificialmente» in un unico testo critico la varietà dei loro contenuti. In questo caso, piuttosto, appare molto più efficace un'esplicita comparazione tra le singole redazioni che ne metta in rilievo le rispettive specificità; ad esempio il senso che può rivestire la scelta tra le strofe che caratterizza i manoscritti più brevi (come A e B), o la mutevole posizione delle strofe che assumono collocazioni diverse nei singoli manoscritti; come nel caso di L. 16, 29 (*Cristen, juden unde heiden*), la strofe che rivendica l'appartenenza della Terrasanta al mondo cristiano, ma che solo in A e C, che la collocano alla conclusione del carme, raggiunge la pregnanza che il contesto richiede. Ovvero, molto spesso, l'impiego di lezioni esclusive rispetto ad altre, come nel caso del sostantivo *Herre*, «Signore», riferito a Gesù appena nato: *Herre uber aller engele scar*, «Signore su tutte le schiere degli angeli», documentato nella tarda versione settentrionale Z (Z 5, v. 6), in luogo del generico e abusato aggettivo *hêre*, «alto, nobile», che si trova nel verso corrispondente del più antico manoscritto A.

La pluralità di varianti che si registra nel confronto tra i singoli testimoni del *Palästinalied*, sia rispetto al testo che al numero e alla posizione delle strofe, potrà dunque non tanto consentire la ricostruzione di relazioni strettamente genealogiche all'interno di una tradizione manoscritta compatta, quanto piuttosto permetterci di individuare l'evoluzione dei contenuti in corrispondenza alla «ricezione del testo nel tempo», cioè al progressivo manifestarsi di nuove situazioni storiche e politiche. E l'interesse di questa tradizione si rivelerà soprattutto, in tutta la sua complessità, proprio nel confronto tra le singole redazioni, spesso (come abbiamo visto) lontane tra loro cronologicamente, o comunque riferibili a situazioni e ambienti diversi, ma che tuttavia mostrano, sotto vari aspetti di forma e di contenuto, una netta evoluzione rispetto ai contenuti espressi dalle redazioni più antiche.¹⁷

La tradizione del *Palästinalied* segue dunque un vero e proprio percorso evolutivo, dai primi comunicatori del testo (*Palästinalied* redazione A / C) alle corrispondenti, e ampie, versioni più recenti (*Palästinalied* redazioni Z / E), dove, con alcune aggiunte e una differente coerenza nella disposizione delle strofe, il significato politico si affievolisce (e, ad

17. Già Hugo Kuhn (1936) propone una geniale lettura del *Palästinalied* che ne evidenzia la formazione composita proprio attraverso un'accurata analisi del rapporto tra i contenuti difforni dei singoli testimoni.

esempio, la citata strofe «rivendicativa» *Kristen, juden und die heiden*, diversamente che in A e C, non viene marcata come strofe finale). Ma è comunque naturale dedurre che alla diffusione del testo corrisponda la sua differenziazione e quindi la proliferazione delle varianti e la confluenza di diverse tradizioni.

Se la diffusione e la varia ricezione delle strofe del *Palästinalied* ci possono illuminare sulle modalità secondo cui anche la poesia di ispirazione religiosa poteva assumere una forte connotazione politica, si può tuttavia osservare come tale funzione, molto frequente nell'opera di Walther, si realizzi nel modo più esplicito specialmente nel genere *Spruch*, espressamente dedicato all'intervento diretto su problemi attuali di interesse morale e politico, ambiti che potevano essere considerati allora come in gran parte coincidenti. Come è noto infatti lo *Spruch*, con la sua tipica sinteticità e immediatezza, poteva esplicare una funzione pubblica diretta, consentendo un'ampia divulgazione di giudizi, critiche e consigli; e suscitando un'accesa discussione su vari temi per lo più legati all'attualità. La forma epigrammatica, secondo schemi metrici definiti, ne facilitava la diffusione.

Al genere *Spruch*, che presenta ovviamente un particolare interesse dal punto di vista storico, possiamo dedicare qui solo un breve accenno; soprattutto per dimostrare (con almeno un esempio) come, anche in questo ambito, una lettura comparata delle varie redazioni sia indispensabile per cogliere il significato storico di un testo, che, nelle sue singole occorrenze, può documentare un'evoluzione, anche radicale, del contenuto in relazione al contesto storico-letterario in cui appare. Soprattutto in questo caso, infatti, non sarà tanto la ricostruzione filologica di un presupposto «archetipo» l'elemento grazie al quale il testo potrà essere correttamente «contestualizzato», quanto piuttosto la comparazione delle varie occorrenze realmente attestate, al di là di quelle rivelate dalla tradizionale ricostruzione filologica.¹⁸

A questo proposito presentano un particolare interesse i sette *Sprüche* cosiddetti «antipapali»,¹⁹ considerati da alcuni editori come un gruppo a sé stante all'interno della serie dei diciotto *Sprüche* che costituirebbero nel loro insieme il cosiddetto *Unmutston*.²⁰ La caratteristica che accomuna questi testi dal punto di vista dei contenuti è quella di rievocare

18. È utile richiamare l'osservazione di Schweikle (1994, pp. 7-19): «Nicht selten wurde dabei aber übersehen, daß – gerade in der Spruchlyrik – mit mehreren Sinnschichten, mehreren Rezeptionsbereichen gerechnet werden muß».

19. Cfr. L. 33, 1 (A 67, C 339); L. 33, 11 (B 25); L. 33, 21 (B 26, C 327); L. 33, 31 (B 27); L. 34, 4 (A 68, C 328); L. 34, 14 (C 329); L. 34, 24 (A 69, C 340).

20. Cfr. SCHWEIKLE 1994, pp. 160-192; CORMEAU 1996, pp. 61-68; PADBERG 1997.

e discutere situazioni e avvenimenti recenti, interpretandoli con giudizi aspramente polemici e severi dal punto di vista morale, nei quali prevale una satira spietata verso le pesanti interferenze del papato e del clero nelle politiche degli stati europei, e specialmente tedeschi, nel corso dei primi decenni del XIII secolo, e in particolare durante il pontificato di Innocenzo III (1198-1216). Oltre a rimandare alle note e prestigiose edizioni critiche, più o meno recenti (CORMEAU 1996; SCHWEIKLE 1994, 1998), che illustrano in generale la posizione di questi testi all'interno del genere *Spruch*, è utile riportare almeno un esempio che ne possa illustrare più in concreto la reale complessità testuale. Uno dei più noti *Sprüche* di questa serie (*Ahî, wie kristenliche nû der bâbest lachet*, L. 34, 4) è documentato infatti in due redazioni di diversa estensione: 10 versi nella versione contenuta nel ms. C 34, 4, (1300 ca.), di contro ai 13 versi presenti nel ms. A 68 (1270 ca.); i due manoscritti presentano infatti varianti di particolare interesse:

MS. A 68, f. 8r:

- 1 Die cristenliche doch der babest unser lachet,
swenne er sinen walhen seit wie erz hie habe gemachet.
Daz er da redde ern sold ez niemer han gedaht.
Er giht: «ich han zwene alman under eine crone braht.
- 5 daz siz riche stoeren und brennen und wusten
al die wile vulle ich die kasten,
dort han ich ez in den stok geleit, ir schatz wird aller min.
tiusches silber vert in minen wehselschrein.
so magrent si.so veisten wir same diu swin.
- 10 Mine pfaffen suln mir der torschen legen guote mosten.
Mine pfaffen die suln vrezzen, swehen leigen heizen wasten
mine pfaffen die suln rogel ezzen gegen der slahte masten
mine pfaffen die suln obene predigen, nieder halben staten».

- 1 Il nostro papa prende in giro i cristiani,
quando racconta ai suoi romani come ha fatto.
Ma quello che ha detto non lo doveva neppur pensare.
Invece annuncia: «Ho portato due tedeschi sotto una corona sola,
- 5 così distruggono, incendiano e devastano l'impero
e intanto io riempio le casse.
Là li ho portati, alla cassetta delle offerte: il loro tesoro diventa tutto mio!
L'argento tedesco scorre nei miei scrigni romani,
così loro dimagriscono, e così noi ingrassiamo come porci.
- 10 I miei preti devono spremere per me i beni dei laici.
I miei preti devono abboffarsi e ai deboli laici comandar digiuno.
I miei preti devono mangiar caviale per non ingrassare di quaresima.
I miei preti devono sopra predicare e sotto acconsentire (?)».

MS. C, f. 140r; str. 328 (L.34,4)

- 1 Ahi wie kristenliche nu der babest lachet
swâne er sinen walhen seit: «ich hans also gemachet».
Daz er da seit des solt er niemer han gedaht.
Er gihet «ich han zwene allaman under eine krone bracht,
5 daz si daz riche suln stoeren und wasten,
îe dar under muelin in ir kasten.
Ich hân si an minen stok gemennet; ir guot ist alles mîn.
îr tiutsches silber vert in minen velschen schrîn.
ir pfaffen ezzent huenr und trinkent win
10 unde lant die tiutschen vasten».
- 1 Ahi, come ride cristianamente ora il papa
quando dice ai suoi romani «ce l'ho fatta!».
Quello che dice non doveva neppur pensarlo!
Invece dice: «Ho portato due tedeschi sotto una corona sola
5 così dovranno indebolire e devastare l'impero
e intanto noi grufoliamo nelle loro casse.
Io li ho condotti alla mia cassa: e i loro beni sono tutti miei!
Il loro argento tedesco scorre nei miei scrigni romani!
Voi preti: mangiate polli e bevete vino
10 e lasciate che digiunino i tedeschi!».

La lettura comparata delle diverse redazioni lascia emergere elementi utili per l'interpretazione di testi che, come è noto, hanno la caratteristica di essere legati strettamente e polemicamente ad avvenimenti storici contemporanei, rispetto ai quali possono fungere da commento immediato.

La questione fondamentale non è certamente quella della «reale» paternità degli *Sprüche* politici attribuiti a Walther, della quale, in generale, anche se non si hanno prove del tutto sicure, non vi è ragione di dubitare, date le molte testimonianze della versatilità del grande poeta e della sua profonda conoscenza e partecipazione agli avvenimenti politici contemporanei. E soprattutto per quanto riguarda la versione C, più sobria, stringata e priva di allusioni pesanti. Qualche dubbio, invece, è forse lecito per la versione del manoscritto A, dove, come si vede, la polemica anticlericale assume un tono più duro e insistito, anche se la forma appare più sciolta e disinvolta. Del resto lo stesso tono immediato e diretto, tipico del genere *Spruch*, consente di presupporre l'esistenza, come in altri casi, di un numero imprecisato di rielaborazioni diverse, seppure non sempre rintracciabili. Si tratta infatti di un genere immediato e basato sull'attualità e perciò generalmente comprensibile, almeno quando fonda la discussione e la critica su avvenimenti e situazioni conosciute,

come nel caso sopra illustrato. Ciò che comunque, in generale, gli attuali principi ecdotici non ci consentono più di trascurare, soprattutto nella edizione e divulgazione di questo genere di testi di interesse storico, è la complessità della loro tradizione che ci impedisce di pubblicare un testo che si presenti come un centone atto ad accogliere alcune varianti respingendone altre, senza una sufficiente giustificazione garantita dalla coerenza interna ed esterna del testo stesso e del suo contesto storico. Quando, come nel caso sopra esemplificato, si dispone di una pluralità di elementi storici solo in parte coerenti, è proprio sulla loro reciproca «diversità» che dobbiamo concentrarci. E proprio in quest'ottica lo studio di certi generi di facile e immediata diffusione, come lo *Spruch*, o, in una dimensione più ampia, la canzone di interesse politico, come il *Palästinalied*, possono consentire ancora letture nuove ed attuali.

BIBLIOGRAFIA

- BEIN 1999 = TH. BEIN (hrsg.), *Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition*, Berlin - New York, de Gruyter, 1999.
- BEIN 2007 = TH. BEIN, *Varianten in der Walther-Überlieferung: Deutung und Dokumentation. Überlegungen am Beispiel von Ton 20*, in Th. BEIN (hrsg.), *Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, pp. 263-286.
- BEIN 2010 = Th. BEIN (hrsg.), *Walther von der Vogelweide. Überlieferung, Deutung, Forschungsgeschichte*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.
- BENNEWITZ 1995 = I. BENNEWITZ, *Eine Sammlung von Gemeinplätzen? Die Walther-Überlieferung der Handschrift E*, in R. KROHN, W.-O. DRESSEN (hrsg.), *Dâ hæret ouch geloube zuo. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günter Schweikle*, Stuttgart - Leipzig, Hirzel, 1995, pp. 27-35.
- BRUNNER ET AL. 1996 = H. BRUNNER ET AL., *Walther von der Vogelweide. Epoche - Werk - Wirkung*, München, Beck, 1996.
- CORMEAU 1996 = CH. CORMEAU, *Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. T. Bein und H. Brunner, Berlin - New York, de Gruyter, 1996.
- DISANTO 2001 = THOMASIN VON ZERKLAERE, *Der Welsche Gast secondo il Cod. Pal. Germ. 389, Heidelberg con le integrazioni di Heinrich Rückert e le varianti del Membr. I 120, Gotha (mit deutscher Einleitung)*, a cura di R. Disanto, Trieste, Edizioni Parnaso, 2001.
- GÖHLER 1967 = P. GÖHLER, *Untersuchungen zur frühen politischen Lyrik Walthers von der Vogelweide*, Diss., Berlin, Humboldt-Univ., 1967.
- GÖHLER 1981 = P. GÖHLER, *Zu Walthers Gedicht «Ahî, wie kristenlîche nû der babest lachet»*, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greiswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe», 30, 3-4, 1981, pp. 28-31.

- GOERLITZ 2005 = U. GOERLITZ, *Varianz im Liedcorpus Walthers von der Vogelweide: Die Weltklage L. 59,37 / C. 35 (Wie sol man gewarten dir)*, «Jahrbuch für Internationale Germanistik», 37, 2, 2005, pp. 51-76.
- HAUBRICHS 1977 = W. HAUBRICHS, *Grund und Hintergrund in der Kreuzzugsdichtung. Argumentationsstruktur und politische Intention in Walthers Elegie und Palästinalied*, in H. RUPP (hrsg.), *Philologie und Geschichtswissenschaft*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1977, pp. 12-62.
- HUBER 2006 = CH. HUBER, *Gewalt und Moral in der Kreuzzugsdichtung*, in J. DIETRICH, U. MÜLLER-KOCH (hrsg.), *Ethik und Ästhetik der Gewalt*, Paderborn, Mentis, 2006, pp. 155-176.
- KORNRUMPF 1972 = G. KORNRUMPF (hrsg.), *Die Lieder Reinmars und Walthers von der Vogelweide: aus der Würzburger Handschrift, 2^e Cod. Ms 731 der Universitätsbibliothek München*, 1, Faksimile, Wiesbaden, Reichert, 1972.
- KUHN 1936 = H. KUHN, *Walthers Kreuzzugslied (14,38) und Preislied (56,14)*, Würzburg, Triltsch, 1936.
- MOLINARI 2009 = M.V. MOLINARI, *Sul Palästinalied di Walther von der Vogelweide*, in F. FERRARI, M. BAMPI (a cura di), *Storicità del testo. Storicità dell'edizione*, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2009, pp. 195-227.
- MÜLLER 1974 = U. MÜLLER, *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, Göppingen, Kümmerle, 1974.
- MÜLLER 2005 = U. MÜLLER, *Walther von der Vogelweide - heute. Was kann man von Walther von der Vogelweide (und anderen) hinsichtlich Propaganda und Agitation lernen?*, in H. BIRKHAN (hrsg.), *Der achthundertjährige Pelzrock*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2005, pp. 347-361.
- MÜLLER 2007 = U. MÜLLER, *Mittelalter*, in W. HINDERER (hrsg.), *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, Würzburg, Verlag Königshausen und Neumann, 2007 (1978), pp. 47-74.
- NIX 1993 = M. NIX, *Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide*, Göppingen, Kümmerle, 1993.
- PADBERG 1997 = S. PADBERG, *Ahî wie kristenliche nû der babest lachet*, Herne, Verlag für Wissenschaften und Kunst, 1997.
- RANAWAKE 1996 = S. RANAWAKE, *Spruchlieder. Untersuchungen zur Frage der lyrischen Gattungen am Beispiel von Walthers Kreuzzugsdichtung*, in E. CYRIL (hrsg.), *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 67-79.
- RANAWAKE, STEINMETZ 2005 = S. RANAWAKE, R.-H. STEINMETZ, *Konturen einer neuen Kommentierten Walther-Ausgabe*, in H. BIRKHAN (hrsg.), *Der achthundertjährige Pelzrock*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2005, pp. 427-447.
- SCHUCHERT 2010 = C. SCHUCHERT, *Walther in A. Studien zum Corpusprofil und zum Autorbild Walthers von der Vogelweide in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.
- SCHUMACHER 2007 = M. SCHUMACHER, *Die Konstituierung des «Heiligen Landes» durch die Literatur*, in K.-M. BOGDAL (hrsg.), *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2007, pp. 11-30.

-
- SCHÜPPERT 1972 = E. SCHÜPPERT, *Kirchenkritik in der lateinischen Lyrik des 12. und 13. Jh.s*, München, Fink, 1972.
- SCHWEIKLE 1985 = G. SCHWEIKLE, *Zur Edition mittelhochdeutscher Lyrik*, in *Überlieferung-, Editions- und Interpretationsfragen zur mittelhochdeutschen Lyrik*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 104, 1985, Sonderheft, pp. 2-18.
- SCHWEIKLE 1994 = WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Werke. Gesamtausgabe*, 1, *Spruchlyrik*, hrsg. G. Schweikle, Stuttgart, Reclam, 1994.
- SCHWEIKLE 1998 = WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Werke. Gesamtausgabe*, 2, *Liedlyrik*, hrsg. G. Schweikle, Stuttgart, Reclam, 1998.
- TERVOOREN 1999 = H. TERVOOREN, *Die späte Überlieferung als Editionproblem*, in TH. BEIN (hrsg.), *Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition*, Berlin - New York, de Gruyter, 1999, pp. 177-193.
- WANDHOFF 2004 = H. WANDHOFF, *Eine Pilgerreise im virtuellen Raum. Das Palästinalied Walthers von der Vogelweide*, in CH. LECHTERMANN, C. MORSCH (hrsg.), *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten*, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 73-89.
- WILLEMSSEN 2006 = E. WILLEMSSEN, *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.
- WORSTBROCK 1998 = F.J. WORSTBROCK, *Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente*, in J. HEINZLE (hrsg.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie*, Berlin, Schmidt, 1998, pp. 114-142.

La condanna dell'amore adultero nella rielaborazione quattrocentesca in prosa del *Tristrant und Isalde*

ANTONELLA CALARESU

The aim of the present essay is to shed light on the process of re-elaboration undergone by the concept of love in the anonymous «Histori von Tristrant und Ysalden», a German prose-text of the end of the fifteenth century. The necessity of adapting the text to a different social context triggered the re-elaboration of the source-text, the Middle High German Eilhart von Oberge's «Tristrant und Isalde». In order to provide the audience with moral teachings, the two protagonists' adulterous love was subjected to a thorough process of adaptation. As this essay will try to show, love is no longer depicted as external and irrational violence, according to the Ovidian interpretation. The loss of the magic origin of love makes the protagonists guilty of the consequences of their sinful feelings and actions. For this reason, they cannot escape the author's condemnation.

1 INTRODUZIONE

La materia narrativa su Tristano e Isotta ebbe una grande fortuna e diffusione nel Medioevo. Nonostante alcuni tentativi di individuare il nucleo originario delle vicende, studiosi come McCann (2002, p. 34) e Tasker Grimbart (2002, p. xv) hanno invitato alla cautela, sottolineando la difficoltà di poter ricostruire l'ipotetico *Ur-Tristan* o *Estoire*. Quest'ultimo è stato verosimilmente redatto in antico francese, intorno al 1160, in Inghilterra e più precisamente presso la corte di Eleonora di Aquitania e di Enrico II Plantageneto (BUSCHINGER, SPIEWOK 1993, p. vii; PUNZI 2005, p. 9), anche se la critica non pare unanime nel sostenere tale ipotesi. A partire da questo presunto nucleo originario, la materia si sarebbe sviluppata nel corso della tradizione in due rami distinti: da un lato abbiamo la cosiddetta «versione comune», in cui rientrerebbero il *Tristrant und Isalde* di Eilhart von Oberge in alto tedesco medio, composto tra il 1170 e il 1190, e il *Tristan et Iseut* di Bérout in dialetto normanno, redatto tra il 1176 e il 1202; dall'altro la «versione cortese», di cui farebbero invece parte il rifacimento del poeta anglo-normanno Thomas,

del periodo tra il 1155 e il 1177, e quello del poeta tedesco Gottfried von Straßburg, risalente al primo decennio del XIII secolo (BUSCHINGER, SPIEWOK 1993, p. vii; MAZZADI 2003, p. 13).

Solo uno dei testi menzionati ci è pervenuto in una versione completa: il poema di Eilhart, riconducibile forse all'area del basso Reno (DAL-LAPIAZZA 2003, p. 131), tramandato in vari frammenti del XII e del XIII secolo e in tre manoscritti cartacei del XV secolo (BUSCHINGER, SPIEWOK 1993, pp. viii-ix).¹ Oltre che dalla ricchezza della tradizione manoscritta, la fortuna di questo testo è testimoniata da una rielaborazione in prosa di un anonimo autore, la *Histori von Tristrant und Ysalden*, data alle stampe per la prima volta nel 1484. La *Prosaauflösung*,² genere in cui rientra tale rielaborazione, si colloca storicamente in un periodo successivo al tramonto delle corti. In seguito alla crescente urbanizzazione negli ultimi tre decenni del XIV secolo, la cerchia dei lettori si era notevolmente ampliata, arrivando a comprendere, oltre ai nobili, anche i proprietari terrieri, i mercanti e gli artigiani, che cercavano di nobilitarsi culturalmente e di legittimare il proprio status sociale. La ripresa di cicli narrativi come quello su Tristano e Isotta, che riflettevano i valori e gli ideali di una società aristocratica, risponde dunque a una richiesta culturale da parte del nuovo pubblico (KOPPITZ 1979, p. 553; CLASSEN 1995, pp. 13-14; FRANCINI 2007, p. 23). Tuttavia l'autore della *Histori von Tristrant und Ysalden* decide di utilizzare come fonte il poema di Eilhart, il cui stile, rispetto a quello raffinato di Gottfried, poteva risultare più semplice al lettore meno colto e preparato, come si evince per esempio dall'epilogo. Qui si dichiara infatti che la materia è stata trasposta in prosa «a causa di coloro che non apprezzano tali libri in versi e anche di taluni che non sono in grado di comprendere veramente l'arte della poesia» (*von der leüt wegen die soellicher gereymter buecher nicht genad haben. auch etlich die die kunst der reymen nit aigentlich versteen kündent*, rr. 5.187-5.189).³ Nel testo si sottolinea inoltre la distanza temporale e culturale rispetto al mondo rappresentato da Eilhart. Questo atteggiamento

1. I manoscritti D (Dresden, Landesbibliothek, Ms. M 42; del 1433) e H (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 346; datato tra il 1465 e il 1475) tramandano il testo completo. Nel manoscritto B (Berlin, Staatsbibliothek, mgf 640; del 1461) è invece tralasciata la terza parte dell'opera, ai ff. 139rb-164rb, in appendice al testo di Gottfried.

2. Il termine ormai accreditato di *Prosaauflösung* è stato coniato da Brandstetter (1971) in sostituzione di *Volksbuch*, riflesso, questo, dell'idea romantica che vedeva nella tradizione popolare l'origine di tali rielaborazioni. Con *Prosaauflösungen* ci si riferisce a testi in prosa, spesso rifacimenti di opere precedenti, composti tra i secc. XV e XVI. A partire dal XV sec. la prosa divenne la forma dominante in letteratura (CLASSEN 1995, pp. 39-40).

3. Come edizione di riferimento della *Histori von Tristrant und Ysalden* si veda BRANDSTETTER 1966. Laddove non specificato le traduzioni sono mie.

emerge molto chiaramente dal commento dell'autore quattrocentesco relativo ai sontuosi abiti di corte descritti dal poeta precortese:⁴ «che cosa potrei dire di vestiti e splendidi ornamenti o gioielli [...], che per noi sono completamente estranei e stupefacenti» (*Aber was sol jch sagen von klaidern vnnd kostlicher gezierde oder kleinot [...] die vns gar fremd zuo nennen vnd vngelaublich seind*, rr. 943-947).

Nell'epilogo è indicato anche il nome del compositore del testo-fonte, riportato nella forma *Filhart von oberet* (r. 5.186), secondo il topos letterario del ricorso ad una *auctoritas* allo scopo di conferire veridicità al racconto. Nonostante il riferimento al modello, nella rielaborazione in prosa sono però ravvisabili delle modifiche significative, che consistono soprattutto nella semplificazione del contenuto – omissioni, riprese e aggiunte – e della lingua, come tipico delle *Prosaauflösungen*. Tali modifiche sono state spesso interpretate come un impoverimento della qualità letteraria rispetto ai modelli in versi e perciò definite *Trivialisierungstendenzen* (MELZER 1972). Alla luce delle considerazioni sulle trasformazioni del contesto socio-culturale, è invece opportuno tenere presente anche l'aspetto comunicativo di tali opere, in cui la semplificazione mirava principalmente ad agevolare la comprensione del testo da parte di un destinatario generalmente poco colto (BRANDSTETTER 1971, p. 31; PLATE 1977, pp. 79-80; RUH 1980, pp. 327-328; CLASSEN 1995, p. 29). Come vedremo, comunque, le modifiche apportate dall'autore quattrocentesco al *Tristrant und Isalde* di Eilhart vanno oltre questa finalità, rivelando anche un intento didattico e morale.

Oggetto del presente lavoro è l'analisi della diversa interpretazione dell'amore adultero nell'opera poetica di Eilhart e nella sua rielaborazione in prosa, la *Histori von Tristrant und Ysalden*. La critica pare unanime nel ritenere che nel testo di Eilhart sia il filtro magico a costringere i due protagonisti ad amarsi per quattro anni, assolvendoli così dal peccato di adulterio: secondo De Rougemont (1972, p. 50), il filtro d'amore e, più in generale, gli artifici magici costituirebbero infatti un alibi per la passione, giacché il loro effetto non necessita di spiegazioni ed è esente da giudizi morali; per Müller (1990, p. 24) la pozione magica agirebbe su Tristano e Isotta come una droga, privandoli di ogni volontà; dello stesso avviso è anche Mikasch-Köthner (1991, p. 52), per il quale l'azione del filtro sarebbe una prova dell'innocenza dei due amanti; infine, Keck

4. Nell'opera di Eilhart si legge: *manchen pfeller herlich | bunt und hermelin | mit brait-ten listen zöblin* («alcune pellicce splendide, | variopinte e di ermellino, | con ampi orli di zibellino», vv. 2.164-2.166) e *die vedren waren wol bedaucht | mit túren samitten* («le pellicce erano ben foderate | con velluti preziosi», vv. 2.170-2.171). Le citazioni del *Tristrant und Isalde* di Eilhart sono tratte da BUSCHINGER, SPIEWOK 1993.

(1998, p. 38) e più di recente Mazzadi (2003, p. 16) considerano il filtro come un elemento esterno, per cui la colpa dei protagonisti assume un valore puramente oggettivo.

Come osservano De Rougemont (1972, p. 50) e Keck (1998, pp. 66, 161), Eilhart si differenzia in questo da Thomas di Bretagna e da Bérout, i quali avrebbero cercato nelle loro opere di minimizzare il ruolo svolto dalla pozione magica. Questa ipotesi è stata poi ripresa da Doggett (2009, pp. 148, 154), secondo la quale nel testo di Thomas l'effetto magico verrebbe razionalizzato e nella versione di Bérout la manifestazione del sentimento tra i due protagonisti sarebbe antecedente all'episodio del filtro. Anche nell'opera di Gottfried, infine, Tristano accetta consapevolmente il proprio destino (KECK 1998, p. 212; MAZZADI 2003, p. 17). È interessante notare che il ridimensionamento della visione dell'amore concepito come una forza indipendente dalla volontà umana pare emergere anche nella rielaborazione tedesca in prosa, dove in relazione al nuovo pubblico, interessato ad una letteratura più realistica, si riscontra una narrazione più concreta degli avvenimenti rispetto alla fonte. Questo fa inoltre sì che Tristano e Isotta vengano condannati di adulterio dall'autore, giacché il loro amore sorge improvvisamente per l'azione del filtro ma poi persiste in modo spontaneo. I due amanti rappresentano quindi, come vedremo, degli *exempla* negativi; la loro morte sarà l'occasione per invitare il pubblico a riflettere sul loro tragico destino.

2 LA RAPPRESENTAZIONE DELL'AMORE ADULTERO

In un passo che non trova un parallelo diretto nell'opera di Eilhart, l'autore della *Histori von Tristrant und Ysalden* fornisce una spiegazione di come l'amore continui ad esistere tra i due amanti anche molto tempo dopo i quattro anni di effetto del filtro: «ma quello che il fuoco naturale dell'amore può provocare in un arco di tempo così lungo me lo immagino, si può vedere nel caso di persone che vivono insieme amorevolmente da tanto tempo e si scambiano gesti affettuosi» (*Was würcket aber das natürlich feüer der liebe in so langer zeit jch laß mich beduncken wo die menschen also freüntlich in allen lieplichen gebaerden. so lang bey Vnd miteinander wonen*, rr. 1.087-1.090). Come spiega Schnell (1985, pp. 288-289), l'amore presentato nel rifacimento in prosa sarebbe in contrapposizione con quello magico e irrazionale descritto da Eilhart; è questo dunque un primo elemento di discontinuità rispetto alla fonte. Più precisamente, il sentimento di cui si parla nella *Prosaauflösung* è un amore che scaturisce dall'animo e rinsaldato dai gesti affettuosi che gli innamorati si scambiano durante la loro convivenza. Si evince quindi

una profonda differenza tra l'opera di Eilhart e l'adattamento in prosa per quanto riguarda la concezione dell'amore adultero. Per Eilhart si tratta di una forza oscura e incontrollabile (*so groß ward daß minnen | zwúschen in on iren danck: | daß macht alleß der tranck. | die fro sich ser schemen begund, | do sú so liebt in kurtzer stund | den schönen Trjstranden*, «così grande fu l'amore | tra di loro senza la loro volontà: | tutto questo fece la bevanda. | La donna iniziò a vergognarsi molto | poiché si era così innamorata in poco tempo | del bel Tristano», vv. 2.476-2.481), come chiarisce Francini (2007, p. 23), che agisce magicamente, descritta dunque secondo la tradizione ovidiana,⁵ i cui elementi caratteristici sono il ricorso alle figure mitologiche di Venere e Cupido,⁶ i sintomi quali il pallore e il rossore (*sie wurden baiden tougen | zuo hand under den ougen | baide blai ch und rot*, «entrambi furono di nascosto, | improvvisamente alla vista, | prima pallidi e poi rossi», vv. 2.471-2.473) e la perdita di senno (*sie verlúren baid ir sinne*, «persero entrambi il senno», v. 2.465). Nella *Prosaauflösung*, invece, l'amore viene depauperato delle proprie valenze simboliche e riportato su un piano più realistico; il rielaboratore tende infatti ad abbandonare progressivamente la concezione dell'amore come una forza esterna e indipendente dalla volontà umana. Il sentimento fra Tristano e Isotta viene inizialmente interpretato come *kranckheit* («malattia») e non nasce «da una disposizione naturale, ma per forza ed effetto della bevanda che avevano bevuto» (*auß schickung vnd ordnung der natur. sunder auß krafft vnd würckung des getranckes so sy getruncken heten*, rr. 2.071-2.072), in questo caso in linea con la fonte. Ma proseguendo nella narrazione la passione tra i due innamorati persiste anche quando l'effetto magico del filtro si è ormai esaurito: «anche l'amore naturale bruciava tanto in loro ed era talmente aumentato che l'uno non poteva più lasciare l'altro» (*die natürlich liebe auch ser in jn bran vnd so anhefft worden wz. das eins das ander ye nicht wol gelassen mocht*, rr. 2.585-2.587). Il rielaboratore sembrerebbe quindi riprendere i motivi della tradizione per dovere di fedeltà, discostandosene però in un secondo momento. L'effetto del filtro sarebbe infatti solo la causa iniziale e verrebbe successivamente ridimensionato per lasciare il posto all'amore che scaturisce dall'animo dei due protagonisti (Voß 1999, p. 351). Questo sentimento, che da

5. Secondo Stackmann (1966, p. 233) l'influsso di Ovidio fu preminente in opere a cavallo tra i secc. XII e XIII, in relazione alla situazione dell'innamoramento. Per un approfondimento sulla concezione dell'amore di tradizione ovidiana si veda WOLFF 1952-1953.

6. Venere e suo figlio Cupido sono definiti rispettivamente *frow Amor* (v. 2.576) e *der minne got* (v. 2.579). Plate (1973, p. 13) osserva che nell'opera di Eilhart manca tuttavia la tradizionale immagine di Cupido che scaglia la freccia.

forza esterna e irrazionale si trasforma in interna e razionale, renderebbe gli innamorati colpevoli, giacché il filtro non funge più da alibi. Di particolare interesse a riguardo è il passo in cui di Tristano e Isotta si dice che «dovettero quindi bruciare per tutta la vita nelle fiamme del forte e indicibile grande amore» (*muoßten also jr lebtag prinnen in den flammen der starcken vnd vnsaeglichen grossen liebe*, rr. 1.098-1.099). Secondo Melzer (1972, pp. 83-84), la metafora del fuoco e delle fiamme, di tradizione ovidiana, sarebbe stata utilizzata per spiegare al pubblico la sintomatologia dei due protagonisti. Ma oltre a questa interpretazione, credo si debba considerare la possibilità che le fiamme qui rappresentate siano quelle dell'inferno. Dunque quest'immagine sarebbe indicativa della dannazione cui gli innamorati sono destinati a causa del loro sentimento adultero, giudicato come peccaminoso. Una conferma di questo si trova nell'epilogo, dove la condanna nei confronti di Tristano e Isotta è espressa esplicitamente dal rielaboratore; ritengo allora di poter prendere le distanze dagli studiosi che hanno mosso delle critiche verso gli autori delle *Prosaauflösungen*, affermando che la presenza di questi ultimi nel testo sarebbe quasi impercettibile (VOELKEL 1978, pp. 308-309; MÜLLER 1988, pp. 151-152), poiché nella *Histori von Tristrant und Ysalden* i due protagonisti sono chiaramente presentati al pubblico come modelli negativi:

Per questo, giovani uomini e donne, badate dunque a voi stessi, affinché l'amore terreno non vi travolga così, facendovi dimenticare l'amore di Dio e portandovi verso una simile morte imprevista. Guardate come tale amore ha condotto questi due ad una morte prematura e imprevista e come dopo una piccola e breve gioia seguano lunghe sofferenze e dure pene. Ora che sono morti, il Signore Iddio protegga le loro anime e ci aiuti ad amare nel modo giusto e a comportarci bene.

Darumb jr junger man vnd frawen habt auffmercken auff ewch selber. das eüch weltlich lieb nit so gar überhand naem dz jr damit der lieb gottes vergessent. vnd eüch zuo soellichen vnbereyten tod ziehe. Nembt war wie dise lieb disen czweien so gar ein schnaelles vnbereytes sterben gefueget hat. auch das nach kleyner kurczer freüde. gett langes trauren. vnd scharpffe pein. dann sy seind nun tod got der herr walt jr beyder sele. vnd helff vns. das wir beydenthallen gerechtiklichen lieb haben vnd wol farn (rr. 5.174-5.183).

Von Ertzdorff (1999, p. 183) sostiene che Tristano e Isotta siano rappresentati nella *Prosaauflösung* come dei personaggi positivi, di conseguenza trova sorprendente questo ammonimento per il pubblico, il quale, come si è visto, viene esortato a non seguire le orme dei due amanti. Il giudizio della studiosa si basa su un breve passo (rr. 5.169-5.174), in cui a Tristano è attribuito l'epiteto di *held* («eroe») – un epiteto tradizionalmente riferito, ad esempio, a personaggi come Enea e Alessandro Magno

– e di Isotta si ricorda la fedeltà al suo amato. L'importanza conferita a questo passo mi pare però eccessiva, soprattutto se consideriamo che von Ertzdorff non tiene nel debito conto la presenza di altri elementi testuali molto più significativi. A mio avviso, infatti, in particolare Isotta mostra alcuni aspetti negativi, tra cui il ricorso alla furbizia per scopi personali. Si noti, ad esempio, come nel dialogo tra Isotta e Brangania, ampliato rispetto alla fonte, la prima si rivolga alla sua ancella con espressioni quali «oh Brangania, amica mia, tu mia carissima e fedele» (*O brangel mein freündin. du mein allerliebste getrewe*, r. 1.331) e «ah Brangania mia, amica mia particolarmente cara e fedele» (*Ach mein brangel. mein besundere liebe freündin vnd getrewe*, rr. 1.348-1.349), in modo da ottenere da lei maggiore comprensione. Quando poi Isotta vuole convincere Brangania a passare la prima notte di nozze con il re al suo posto, allora la colpevolizza, rimproverandola per non aver custodito attentamente il filtro magico. Si legge infatti: «tu sei dunque ora colpevole» (*So du nun schuldig bist*, r. 1.381) e «la tua grande colpa e una così grande distrazione» (*dein groß schuldt vnd so gar grosses übersehen*, rr. 1.384-1.385). Questi passi non trovano un parallelo diretto nel testo di Eilhart, il quale si limita a far riconoscere a Brangania la propria colpa: «giustamente deve ricadere su di me | disonore e disgrazia | perché non ho custodito bene la bevanda» (*von rechte mir dar umme sol | schand und laster widerfaren, | daß ich den trang nit wol bewaren*, vv. 2.904-2.906). L'immagine negativa dei due protagonisti risalta ancora di più se messa a confronto con quella di Brangania e Governale, personaggi contraddistinti dal valore della fedeltà: la prima è presentata come la fanciulla fedele e la fedele aiutante; il secondo è il fedele servitore, le cui qualità vengono sottolineate dal rielaboratore: «guardate come era un fedele servitore. Chi ha mai sentito o visto qualcuno di simile?» (*Secht wye ein getrewer diener der wz. wer hat ye seins gleichen gehoert oder gesehen*, rr. 2.424-2.425).

Un ultimo aspetto che reputo di particolare interesse nella *Histori von Tristrant und Ysalden* è l'intensificazione di alcuni termini, legati al campo semantico dell'amore, attraverso l'uso di coppie lessicali sinonimiche.⁷ L'amore viene paragonato all'asprezza dell'aceto sia nell'opera

7. L'utilizzo di coppie di sinonimi è piuttosto frequente in testi in prosa dei secc. XV e XVI, dove si presenta come uno degli elementi stilistici caratteristici (KOPPITZ 1979, p. 567). Wenzlau (1906, p. 5) ha individuato l'origine di questo stilema nella lingua cancelleresca, che si avvaleva dell'uso di sinonimi per definire meglio un determinato concetto. Nonostante sia stata ripresa da Koppitz (1979, pp. 553-554), questa teoria è stata criticata da Besch (1964, pp. 201, 203), che ha attribuito invece tale fenomeno alla mancanza di unità linguistica, motivo per cui i binomi sarebbero formati con varianti dialettali, inserite allo scopo di far comprendere il testo ad un pubblico più ampio.

di Eilhart (*ÿa waß ich arme deß gewiss, | daß sú guot und süß wär. | nun ist sú mir laider also schwär | und alß ain essich sur*, «io, povera, credevo | che fosse buona e dolce. | Ora purtroppo è per me così dolorosa | e aspra come aceto», vv. 2.572-2.575) sia nella rielaborazione in prosa (*bitter vnd herber dann ye kein essich vnd mirren*, «amaro e più aspro dell'aceto e della mirra», rr. 1.204-1.205), ma in quest'ultimo testo l'espressione è accentuata dall'accostamento degli aggettivi *bitter/herber* (r. 1.204), che rendono entrambi l'idea del gusto amaro. Ancora, questo sentimento fa sì che Tristano e Isotta diventino «malati e infermi per tanto tempo» (*kranck. vnnd so lang vngesund*, rr. 1.080-1.081) e la donna anche «così gravemente e duramente ferita e colpita» (*so schwaere vnd hart versert vnd verwundt*, rr. 1.147-1.148). Infine, le conseguenze dell'amore adultero sono *angsten vnd klagen* («timori e lamenti», r. 1.231). È possibile dunque ipotizzare che alla base di questa insistenza sugli esiti tragici del loro sentimento, espressa con l'uso di coppie di sinonimi, vi sia la necessità di condannare l'amore adultero in modo inequivocabile.

3 OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Dall'analisi è emerso come nel rifacimento in prosa, per l'esigenza di adattare il testo per un vasto pubblico, meno colto e raffinato rispetto a quello cortese, la materia sia stata rielaborata in modo da conferire alla narrazione maggiore concretezza: l'amore adultero fra Tristano e Isotta non è più indotto da una forza esterna all'uomo o da artifici magici, ma si delinea come spontaneo ed è per questo soggetto alla disapprovazione dell'autore.

Nella scena della morte dei due innamorati la condanna lascia il posto alla compassione. Esemplificativa di questo è l'immagine di Isotta dopo la morte di Tristano; l'aspetto tragico delle vicende, ormai giunte all'epilogo, è infatti contenuto nella descrizione della fanciulla come «la donna triste, affranta, dolorosamente afflitta» (*Dye traurig betruet laidig bekümmert fraw*, rr. 5089-5090), dove l'utilizzo degli aggettivi crea un *climax*. Tale espressione costituirebbe anche il momento più alto del dolore descritto nel testo in prosa.⁸ Si dice inoltre di non aver mai udito una storia con un epilogo così tragico come quella di Tristano e Isotta, la morte dei quali aveva coinvolto nel dolore l'intera comunità: «cavalieri, servi e tutto il popolo provarono un dolore così smisurato per il loro signore» (*ritter vnnd knecht vnnd gemeinklichen alles volck*

8. Nella fonte Eilhart si limita alla sola espressione *sû wainot und clagt* («ella pianse e si lamentò», v. 9.651).

heten soellich vngemessen klag vmb jren herren, rr. 5.074-5.076).⁹ Rivolgendosi al pubblico il rielaboratore esplicita anche il suo pensiero nei confronti di chi non sarebbe in grado di provare tristezza e pietà per la loro sorte: «e chi per questo lamento non può aver pianto o provato compassione ha sicuramente, in tutta verità, un cuore di acciaio o di pietra» (*und wer bey diser klag nit wainen oder mitleiden gehabt mocht. der het sicher in aller warheit ein staechlin oder steynin hercz*, rr. 5.114-5.117). Il già citato messaggio morale alle rr. 5.174-5.183 ribadisce però con forza l'inevitabile condanna – esortando i lettori ad abbandonare l'amore terreno –, pur con la speranza che il Signore protegga le anime dei due innamorati.

Alla luce degli elementi presi in esame si può dunque concludere che le ragioni che avrebbero condotto l'autore della *Histori von Tristrant und Ysalden* alla rielaborazione della fonte sarebbero da ricercare, oltre che nel pubblico interessato ad una narrazione più concreta, nella funzione a mio parere principale del testo, che è quella di *docere*. Ritengo infatti che risponda soprattutto a una finalità didattica la rappresentazione per certi aspetti negativa di Tristano e Isotta, nonché l'inequivocabile condanna del loro amore adultero.

BIBLIOGRAFIA

- BESCH 1964 = W. BESCH, *Zweigliedriger Ausdruck in der deutschen Prosa des 15. Jahrhunderts*, «Neuphilologische Mitteilungen», 65, 1964, pp. 200-221.
- BRANDSTETTER 1966 = *Tristrant und Isalde. Prosaroman. Nach dem ältesten Druck aus Augsburg vom Jahre 1484, versehen mit den Lesarten des zweiten Augsburger Druckes aus dem Jahre 1498 und eines Wormser Druckes unbekannter Datus*, hrsg. A. Brandstetter, Tübingen, Niemeyer, 1966.
- BRANDSTETTER 1971 = A. BRANDSTETTER, *Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1971.
- BUSCHINGER, SPIEWOK 1993 = EILHART VON OBERG, *Tristrant und Isalde. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hrsg. D. Buschinger, W. Spiewok, Greifswald, Reineke, 1993.
- CLASSEN 1995 = A. CLASSEN, *The German Volksbuch. A Critical History of a Late-Medieval Genre*, Lewiston, Mellen, 1995.
- DALLAPIAZZA 2003 = M. DALLAPIAZZA, *Tristano e Isotta nella letteratura tedesca*, in M. DALLAPIAZZA (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 130-147.

9. L'espressione *ritter vnnd knecht vnnd gemeinklichen alles volck* sembrerebbe esprimere un concetto di universalità; il dolore per la morte di Tristano è condiviso da tutti, indipendentemente dalla condizione sociale.

- DE ROUGEMONT 1972 = D. DE ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972 (1939).
- DOGETT 2009 = L.E. DOGETT, *Love Cures: Healing and Love Magic in Old French Romance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.
- VON ERTZDORFF 1999 = X. VON ERTZDORFF, *Die Liebenden in den Romanen von Tristan und Isolte – Erzählstrukturen und literarische Individualität*, in X. VON ERTZDORFF (hrsg.), *Tristan und Isolte im Spätmittelalter*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 169-202.
- FRANCINI 2007 = M. FRANCINI, *La materia del «Tristano»: tradizione scandinava e tradizione europea*, «Il confronto letterario», 47, 2007, pp. 7-28.
- KECK 1998 = A. KECK, *Die Liebeskonzeption der mittelalterlichen Tristanromane. Zur Erzähllogik der Werke Bérouls, Eilharts, Thomas' und Gottfrieds*, München, Fink, 1998.
- KOPPITZ 1979 = H.J. KOPPITZ, *Einige Beobachtungen zum Stil der Prosaversionen mittelhochdeutscher Ritterromane und anderer mittelhochdeutscher Erzählwerke*, in R. SCHÜTZEICHEL, U. FELLMANN (hrsg.), *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Bonn, Bouvier, 1979, pp. 553-574.
- MAZZADI 2003 = P. MAZZADI, *Tradizione del mito di Tristano e ricezione primaria nei romanzi di Béroul, Thomas, Eilhart e Gottfried*, in M. DALLAPIAZZA (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003, pp. 13-26.
- MCCANN 2002 = W.J. MCCANN, *Tristan: The Celtic and Oriental Material Re-examined*, in J. TASKER GRIMBERT (ed.), *Tristan and Isolde. A Casebook*, London - New York, Routledge, 2002, pp. 3-36.
- MELZER 1972 = H. MELZER, *Trivialisierungstendenzen im Volksbuch. Ein Vergleich der Volksbücher «Tristrant und Isalde», «Wigoleis» und «Wilhelm von Österreich» mit den mittelhochdeutschen Epen*, Hildesheim - NewYork, Olms, 1972.
- MIKASCH-KÖTHNER 1991 = D. MIKASCH-KÖTHNER, *Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberge und Gottfried von Straßburg*, Stuttgart, Helfant Edition, 1991.
- MÜLLER 1988 = J.D. MÜLLER, *Jch Vngenant und die leüt. Literarische Kommunikation zwischen mündlicher Verständigung und anonymer Öffentlichkeit in Frühdrucken*, in G. SMOLKA-KOERDT ET AL. (hrsg.), *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 u. 1650*, München, Fink, 1988, pp. 149-174.
- MÜLLER 1990 = J.D. MÜLLER, *Die Dekonstruktion des Heros oder wie erzählt Eilhart von passionierter Liebe?*, in P. SCHULZE-BELLI, M. DALLAPIAZZA (a cura di), *Il romanzo di Tristano nella letteratura del Medioevo*, Trieste, Associazione di cultura medievale, 1990, pp. 19-37.
- PLATE 1973 = B. PLATE, *Natura Parens Amoris. Beobachtungen zur Begründung der minne in mittelhochdeutschen und frühneuhochdeutschen Texten*, «Euphorion», 67, 1973, pp. 1-23.
- PLATE 1977 = B. PLATE, *Verstehensprinzipien im Prosa-Tristrant von 1484. Literatur-Publikum-historischer Kontext*, «Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte», 1, 1977, pp. 79-89.
- PUNZI 2005 = A. PUNZI, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.

- RUH 1980 = K. RUH, *Versuch einer Begriffsbestimmung von «städtischer Literatur» im deutschen Spätmittelalter*, in J. FLECKENSTEIN, K. STACKMANN (hrsg.), *Über Bürger, Stadt und städtische Literatur im Spätmittelalter*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1980, pp. 311-328.
- SCHNELL 1985 = R. SCHNELL, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern - München, Francke, 1985.
- STACKMANN 1966 = K. STACKMANN, *Ovid im deutschen Mittelalter*, «Arcadia», 1, 1966, pp. 231-254.
- TASKER GRIMBERT 2002 = J. TASKER GRIMBERT, *Introduction*, in J. TASKER GRIMBERT (ed.), *Tristan and Isolde. A Casebook*, London - New York, Routledge, 2002, pp. xiii-ci.
- VOELKEL 1978 = C. VOELKEL, *Der Erzähler im spätmittelalterlichen Roman*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1978.
- VOß 1999 = R. VOß, *Die deutschen Tristan-Romane des Spätmittelalters - Variationen eines problematischen Themas*, in X. VON ERTZDORFF (hrsg.), *Tristan und Isolt im Spätmittelalter*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 331-354.
- WENZLAU 1906 = F. WENZLAU, *Zwei- und Dreigliedrigkeit in der deutschen Prosa des 14. und 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des neuhochdeutschen Prosastils*, Halle, Karras, 1906.
- WOLFF 1952-1953 = L. WOLFF, *Die mythologischen Motive in der Liebesdarstellung des höfischen Romans*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 84, 1952-1953, pp. 47-70.

Riscritture del tema del giorno del Giudizio nell'*Exeter Book*

SILVIA GEREMIA

The judgement day theme in the «Exeter Book» is of particular relevance, being alluded to in several poems. A short didactic text will be highlighted: «Judgement Day I», which – like the long poem «Christ in Judgement» – is specifically focused on Christ's Second Coming, but does not contain a narration of the events of the Apocalypse, as only some details of this traditional motif appear. In the manuscript this poem belongs to a section of homiletic texts concerning the theme of conversion in the light of the history of salvation. The aim of «Judgement Day I» seems to be that of expressing the importance of an immediate repentance and insisting on the concept of free will, according to which everyone may «choose» to be saved by conforming to a Christian behaviour. The audience is thus urged to take full responsibility for its good and evil deeds, playing an active part in its own salvation, as various linguistic, stylistic, thematic and structural features in the text seem to suggest. The analysis of the theme of Christ's Second Coming in «Judgement Day I» reveals an insistence on the hic et nunc dimension; the poem, therefore, shows a close connection with the spirit of the Benedictine revival which pervades the whole «Exeter Book».

1 IL GIORNO DEL GIUDIZIO NELL'EXETER BOOK

Il Giudizio universale rappresenta un tema di particolare rilievo nell'Europa medievale, come è dimostrato dalle numerose attestazioni di tipo sia letterario, sia artistico e figurativo.¹ Fra i codici contenenti testi poetici anglosassoni l'*Exeter Book*, risalente alla seconda metà del

1. Si veda BOASE 1972, pp. 19-57. In ambito anglosassone ricorrono di frequente descrizioni e riferimenti alla Seconda Venuta di Cristo, cfr. KABIR 2001; basti pensare ad esempio a rappresentazioni iconografiche quali quella sul frontespizio del codice miniato del *Liber Vitae* di New Minster, Winchester (della prima metà dell'XI secolo), o alle omelie, fra cui *Dominica Pascha* (trascritta alla fine del X secolo), e a testi poetici quali *Judgement Day II* (incluso nel manoscritto *Cambridge, Corpus Christi College 201*, della seconda metà dell'XI secolo).

x secolo, è in questo senso particolarmente significativo. La collezione è composta da più di cento componimenti di lunghezza e genere molto vari (poemi di argomento religioso, elegie, testi didattici e allegorici, indovinelli) ma che, ad uno sguardo attento, così raccolti e accostati gli uni agli altri paiono esprimere un messaggio comune riguardo l'importanza del pentimento e della conversione come presupposti per ottenere la salvezza eterna. Il tema escatologico risulta essere a sua volta uno dei fili conduttori che legano alcune delle opere;² nell'*Exeter Book* si ritrovano infatti sia il più dettagliato resoconto in forma poetica degli eventi legati al Giudizio, nel poema *Christ in Judgement* (ff. 20v-32r), sia un componimento breve di tipo didattico-morale anch'esso riguardante la Seconda Venuta di Cristo, *Judgement Day I* (ff. 115v-117v). Altri riferimenti al tema emergono anche da opere collocate fra questi due testi, ad esempio *The Phoenix* e *Soul and Body II*, e nel poema che precede immediatamente *Christ in Judgement*, ovvero *The Ascension* (soprattutto ai vv. 343b-410).³

Zimmermann (1995, p. 98) ha sottolineato la centralità della *historia salutis* nell'intero codice facendo notare che i tre poemi che aprono la collezione di testi (*The Advent Lyrics 1-12* sull'Avvento di Cristo sulla terra, *The Ascension* inerente la sua Ascensione, *Christ in Judgement* riguardante il Giudizio universale)⁴ sembrano introdurre il «tono» con cui verranno trattati anche i temi delle opere che seguono. La salvezza eterna non sarebbe infatti possibile per l'umanità senza l'incarnazione di Dio in Cristo, la sua morte e resurrezione e, infine, la sua Seconda Venuta. Il giorno del Giudizio dunque, introdotto fin dall'inizio del manoscritto, pare riemergere in diversi punti intrecciato ad altri motivi, creando una serie di riferimenti intertestuali e un percorso tematico.

2. L'edizione di riferimento per i testi dell'*Exeter Book* è quella di MUIR 2006.

3. Nel poema allegorico *The Phoenix* (ff. 55v-65v), dopo le descrizioni riguardanti la fenice (uccello dalla valenza allegorica) e dopo che viene promessa la gioia eterna a coloro che eseguono la volontà di Dio, ampi e frequenti passi introducono la descrizione dell'Apocalisse (vv. 47-49, vv. 484b-528a, vv. 534b-545, vv. 583-588). Viene messa in rilievo la presenza del fuoco purificatore, che incuterà terrore agli uomini e distruggerà le ricchezze della terra, e l'assemblea indetta da Dio, il quale giudicherà l'umanità secondo giustizia e dimostrerà misericordia ai buoni. Invece in *Soul and Body II* (ff. 98r-100r), componimento sapienziale in cui, dopo la morte, l'anima visita il corpo nella tomba e lo redarguisce per i peccati commessi in vita, compaiono riferimenti alla «fine del mondo» (*ende worlde*, v. 14b) e al «grande giorno» (*on þam miclan dæg*, v. 47a) e un passo (vv. 82-96) in cui l'anima prevede che il corpo dovrà rendere conto delle sue nefandezze nel «giorno del Giudizio» (*on domdæge*, v. 89a).

4. I titoli di questi testi (indicati da Zimmermann come *Christ A, B e C*) corrispondono a quelli dell'edizione di MUIR 2006.

Il poema *Christ in Judgement* (vv. 1-798), definito da Bradley (1995, p. 228) «una contemplazione penitenziale del giorno del Giudizio», presenta una narrazione degli eventi legati alla Seconda Venuta di Cristo spesso interrotta da passi omiletici di commento. I fatti esposti non rispecchiano una cronologia precisa in quanto ci sono numerose digressioni di tipo descrittivo. Ad esempio, il passo iniziale (vv. 1-43), riguardante i primi segni della fine del mondo (le trombe suonate dagli angeli dai quattro angoli della terra e il terremoto), presto è seguito dalla visione di Cristo da parte dei giusti e dei malvagi e dalla loro diversa percezione del Salvatore (vv. 44-64). Osservando le parti didattico-omiletiche, che compaiono prima come brevi inserzioni e successivamente come passi più lunghi,⁵ risulta evidente che lo scopo del poema non è quello di esporre in modo sistematico i segni della fine del mondo bensì quello didattico di spingere al pentimento e alla conversione in vista della Seconda Venuta di Cristo. Per questo motivo, come è stato messo in luce dagli studiosi, il testo rappresenta la rielaborazione di molte fonti (le Sacre Scritture, la letteratura patristica, testi apocrifi tra cui l'Apocalisse di Tommaso)⁶ e, a differenza ad esempio dell'omelia anglosassone *Dominica Pascha*,⁷ include solo una selezione dei dettagli del racconto tradizionale del Giudizio. La critica ha messo in rilievo la presenza di e l'insistenza su determinate immagini, che raffigurano alcuni dei segni dell'Apocalisse – tra cui il suono di quattro trombe, il fuoco, la caduta delle stelle, l'oscuramento della luna e il sole che diviene del colore del sangue, l'immagine della Croce e quella del monte Sion e l'ampia descrizione dell'inferno –, ed è stata effettuata una ricognizione dettagliata delle possibili fonti di tali

5. Ai vv. 190b-194 ad esempio si invita chi vuole andare incontro a Dio a viso aperto a riflettere prima sulle necessità del proprio spirito. Gli altri passi didattico-omiletici si trovano invece in corrispondenza dei vv. 333-354, 435-469, 709-724, collocati rispettivamente tra una digressione sulla crocifissione e la descrizione del destino delle anime salvate e di quelle dannate, prima del discorso diretto in cui Cristo prevede il destino dei giusti e quello dei malvagi, e tra i rimproveri di Cristo ai dannati e la descrizione delle punizioni infernali.

6. Secondo Muir (2006) la fonte principale di *Christ in Judgement* è la Bibbia; Jennings (1991, p. 445) ha proposto invece, per quanto riguarda la struttura del testo e le frequenti ripetizioni, un parallelo con la struttura dell'Ufficio notturno.

7. Questo testo è incluso nelle *Blickling Homilies*, collezione di omelie anglosassoni trascritte intorno al 971 in un manoscritto (*Marquis of Lothian's Unique Ms. A.D. 971*) che dal XVIII al XX secolo appartenne alla famiglia del marchese di Lothian. Successivamente è entrata in possesso del codice la famiglia Scheide di Titusville, Pennsylvania, che infine lo ha donato alla Princeton University Library (ora infatti è indicato come *Princeton, New Jersey, Princeton University Library, W. H. Scheide Collection MS. 71 s.x/xi*). Si veda SCRAGG 2000, pp. 73-83. La collezione delle *Blickling Homilies* è basata sul ciclo liturgico e le omelie presentano, nella maggior parte dei casi, titoli in latino.

elementi.⁸ Lo studio di questo poema ha riguardato sia i suoi contenuti sia il rapporto con i due poemi che precedono nel manoscritto, *The Advent Lyrics 1-12* e *The Ascension*.⁹

La tendenza alla rielaborazione del tema escatologico si ritrova ancor più accentuata in *Judgement Day I*, componimento molto più breve (vv. 1-119) di genere omiletico. A partire da quest'opera infatti è difficile ricostruire la cronologia degli eventi legati all'Apocalisse, anche perché, come ha fatto notare Shippey (1976, p. 44), meno della metà del testo riguarda il giorno del Giudizio in sé; i passi moraleggianti e didattici sono molto frequenti e interrompono la narrazione continuamente. Al di là dell'accurata analisi effettuata da Caie (1976, pp. 95-114), che si propone di individuare i collegamenti fra le immagini presenti nel componimento (tra cui quella dell'acqua, del fuoco e della fiamma, dei carboni e dei tizzoni ardenti, del caldo e del freddo) e possibili fonti bibliche e apocriefe, *Judgement Day I* forse per la sua brevità non ha destato l'attenzione della critica per lungo tempo.¹⁰ Per questo motivo il presente contributo si focalizzerà proprio su questo testo, e in particolare sulla funzione che la sua rielaborazione del tema del Giudizio acquista all'interno del contesto in cui è inserita, l'*Exeter Book*.

Judgement Day I, come quasi tutti i testi dell'*Exeter Book*, è tramandato in *codex unicus*, dunque sia l'origine che le circostanze legate alla sua composizione sono ignote. Non essendo possibile accostarsi all'opera prendendo in considerazione l'*audience* a cui era destinata e il *milieu* da cui essa era originata, rimangono da esaminare i legami fra *Judgement Day I* e i testi vicini alla luce del contesto creato dalla loro disposizione all'interno del codice (par. 3).¹¹ Vale inoltre la pena di considerare le specificità dell'opera tenendo in conto anche il contesto storico-sociale in cui ha avuto origine il manoscritto stesso in cui è contenuta.

8. Si vedano soprattutto HILL 1969, 1971, 1972, e 1973; CAIE 1976, pp. 160-225; KUZNETS, GREEN 1976; BIGGS 1989-1990; SHIMOMURA 2002.

9. Ad esempio HILL 1986.

10. Le trattazioni inerenti questo testo sono, oltre a CAIE 1976, SHIPPEY 1976 (pp. 43-46), LOCHRIE 1986 e le edizioni di KRAPP-DOBBIE 1936, di ANDERSON 1986b e di MUIR 2006.

11. Il quadro teorico più produttivo per affrontare lo studio di *Judgement Day I* parrebbe dunque essere quello che predilige un'ottica «sincronica» – «a synchronic stance»; si veda ZIMMERMANN 1995, pp. 2-3 – in base alla quale, esaminando come l'opera si integra nel codice in cui è conservata, è possibile trarre informazioni utili all'interpretazione e ipotizzarne la possibile fruizione. D'accordo con Robinson (1980, p. 11), secondo cui per ogni testo «l'immediato contesto è il manoscritto stesso», Zimmermann ha considerato di particolare rilievo lo studio della relazione fra il testo e l'epoca della sua trascrizione, ancor più che il tentativo di risalire alle radici e all'origine della sua composizione.

2 L'EXETER BOOK IN RELAZIONE AL CONTESTO STORICO-CULTURALE DELL'EPOCA

La storia dell'*Exeter Book* è avvolta nel mistero, in quanto si ignorano sia il suo preciso luogo di trascrizione (riguardo al quale sono state avanzate diverse ipotesi)¹² sia i suoi spostamenti fra il 970 e il 1050, cioè dalla probabile data di trascrizione¹³ al momento in cui fu donato alla biblioteca di Exeter dal nuovo vescovo di quella diocesi, Leofric. Zimmermann (1995, pp. 6-25) ha sottolineato tuttavia come il manoscritto sia un «prodotto» dell'epoca della Riforma benedettina¹⁴ (metà del x sec.), programma sostenuto da re Edgar e che ebbe ricadute sia a livello politico che sociale, oltre che religioso.¹⁵ Infatti la Riforma, che promuoveva un'immagine del re simile a quella di un *pastorum pastor*, supporto per la Chiesa e difensore del popolo, rappresentò anche uno strumento per rafforzare la gerarchia sociale e mantenere un maggiore controllo sul regno,¹⁶ oltre che per supportare il monachesimo e i valori cristiani, in quanto «l'ordine sociale era sancito dalla cristianità» (p. 16).¹⁷ Secondo Zimmermann (p. 25) è dunque necessario considerare i testi inclusi nell'*Exeter Book* anche alla luce di questo contesto politico

12. In generale si pensa che l'*Exeter Book* sia stato trascritto nella zona sud-occidentale dell'Inghilterra; come possibili opzioni sono state proposte: Crediton, dove Leofric risiedeva prima di spostarsi a Exeter (KRAPP, DOBBIE 1936, p. ix), Exeter stessa (CONNER 1993), Canterbury (GAMESON 1996, pp. 172-176, 178) e Glastonbury (BUTLER 2005, pp. 200-201).

13. La maggior parte dei critici ha condiviso l'opinione di Flower (si veda CHAMBERS ET AL. 1933, pp. 83-90), secondo cui l'*Exeter Book* è stato trascritto intorno al 970. Secondo Sisam (1953, pp. 106-108) l'*Exeter Book* sarebbe invece la copia di un altro manoscritto la cui compilazione, ipoteticamente, potrebbe risalire all'epoca alfrediana (seconda metà del IX secolo).

14. Conner (1993) ha cercato di dimostrare che l'*Exeter Book* potrebbe essere nato dalla rilegatura di tre diversi *booklets* composti in periodi differenti, rispettivamente prima della Riforma benedettina (il secondo), durante (il terzo) e quando la Riforma era già stata compiuta (il primo). La sua teoria è stata però contestata da Muir (1989) e altri studiosi, che ritengono invece che l'*Exeter Book* sia nato come opera unitaria.

15. Questo programma, promosso da figure di religiosi quali Dunstan, Æthelwold e Oswald, viene detto Riforma benedettina (*Benedictine Revival*) in quanto stabiliva che la *Regula Sancti Benedicti* dovesse rappresentare la regola principale in ambito monastico. Nella Carta di New Minster del 966 redatta da Æthelwold il monachesimo viene proclamato parte del piano di Dio per salvare l'umanità (si veda ZIMMERMANN 1995, p. 7). Cfr. anche JAYATILAKA 1996, p. 147.

16. Per un maggiore approfondimento degli aspetti storico-politici rilevanti nell'Inghilterra del X secolo si veda DESHMAN 1988.

17. Si veda anche p. 14: «La giustizia si ottiene attraverso una buona legislazione e un giudizio equo, in conformità con l'ordine sociale e con la saggezza divina».

e sociale, con il quale essi presentano dei legami in quanto gli argomenti trattati sarebbero «relevant [...] in a political and religious context» («Rilevanti [...] in un contesto politico e religioso»). Alla luce di questi presupposti, la studiosa ha identificato come argomento sotteso all'intera collezione – e visibile già dai primi testi, nei quali la figura di Dio è presentata «in forma umana», incarnata in Cristo (CAIE 1976, p. 166) – il ruolo e la collocazione dell'uomo sia nella creazione divina sia durante la vita terrena, e l'impatto di quest'ultima sulla vita extraterrena. Viene infatti espressa continuamente l'importanza di adottare una condotta ispirata ai valori cristiani, unico mezzo per ottenere la salvezza eterna. Tematiche quali il destino e la fine del mondo appaiono dunque di particolare rilievo nell'*Exeter Book*, in quanto proiettano l'uomo verso la dimensione trascendente e, allo stesso tempo, sono collegate anche alla transitorietà della vita, durante la quale egli dovrà compiere un percorso di conversione. Questi importanti temi devono essere interpretati anche alla luce del rinnovamento promosso dalla Riforma su vari livelli,¹⁸ ed essere quindi osservati all'interno della prospettiva storico-culturale dell'epoca del manoscritto.

Scopo della presente analisi sarà quindi sottolineare in che modo la rielaborazione del tema della Seconda Venuta di Cristo – collegato anche a un contesto storico-sociale in cui, tra le prerogative del sovrano, spiccava quella di mantenere un ordine gerarchico religioso usato come strumento di coesione sociale¹⁹ – appaia finalizzata ad avvicinare l'*audience* alla questione escatologica facendola surrettiziamente apparire come una libera scelta, la quale doveva derivare non dall'imposizione di precetti cristiani ma dall'autocoscienza della responsabilità personale nei confronti della propria condotta durante la vita terrena. Responsabilità e libera scelta vengono dunque a connettersi strettamente al tema della Seconda Venuta di Cristo: più di un critico, tra cui Caie (1976), Bradley (1995) e Muir (2006), ha infatti notato come il concetto di libero arbitrio emerga più volte sia in *Christ in Judgement* che in *Judgement Day I*. Paradiso e inferno risultano essere una diretta conseguenza delle azioni umane anziché l'effetto di un Giudizio che l'uomo deve subire passivamente da parte di Dio. Il messaggio sotteso a questi testi è che viene offerta a ciascuno la possibilità di determinare il proprio destino con la propria condotta.

18. Zimmermann (1995, p. 100) ha sottolineato che le preoccupazioni nei confronti della fine del mondo si acuiscono dopo la morte di re Edgar (975), che fu seguita da un periodo di disordini sia sul piano politico che su quello religioso, oltre che da nuovi attacchi vichinghi i quali, a partire dal 990, divennero continui e ripetuti per anni.

19. Zimmermann (1995, p. 172) più volte ha insistito sulla presenza di un'intima connessione fra fede cristiana e ordine sociale.

In *Judgement Day I* questo trattamento del tema del Giudizio, per la brevità del testo, ha portato a una selezione e rielaborazione molto maggiore degli elementi narrativi tradizionali rispetto a *Christ in Judgement*. Verranno qui messi in luce gli aspetti testuali (parr. 4 e 5) che confermano questa interpretazione dell'opera, e verrà mostrato come essi appaiano coerenti con il messaggio sotteso all'intero codice.

3 JUDGEMENT DAY I E IL CONTESTO CODICOLOGICO: UN PERCORSO TEMATICO

Judgement Day I introduce, all'interno del manoscritto, una sezione di componimenti omiletici²⁰ in stretta relazione fra loro perché incentrati sulla *historia salutis* (MUIR 2006) e sui temi del pentimento e della conversione. Pur trattandosi di testi di genere e lunghezze diversi essi paiono sviluppare un percorso che, dal discorso sulla Seconda Venuta di Cristo (*Judgement Day I*), passa attraverso l'esemplificazione di due diversi atteggiamenti umani nei confronti del peccato e del pentimento (*Contrition A e B*) e un poema legato al tema della resurrezione e della Pasqua (*The Descent into Hell*). Seguono poi un'esortazione a compiere una buona azione che dovrebbe contribuire a orientare l'uomo verso la salvezza eterna (*Almsgiving*) e un testo dialogico (*Pharaoh*) che fa riferimento alla vicenda dell'Esodo, di particolare rilievo all'interno della liturgia pasquale.²¹ La sezione si chiude infine con due preghiere che esortano l'una a lodare il Signore (*The Lord's Prayer I*), l'altra ad avere fede in Lui e a resistere alle tentazioni terrene (*Homiletic Fragment II*).

Osservando da vicino questo gruppo di componimenti emerge in particolare un'immagine che contribuisce a creare legami intertestuali: quella dell'acqua, che in *Judgement Day I* compare all'inizio con *Ðæt gelimpan sceal, þætte lagu floweð, | flod ofer foldan* («Dovrà accadere, che il mare salirà, | un'alluvione sulla terra», vv. 1-2a) e ricorre anche in seguito con *Ne biþ þonne on þisse worulde nymþe wætres sweg | [...]* *fisces eþel* («Allora in questo mondo non ci sarà che il rumore dell'acqua,

20. La sezione di testi in questione, che segue immediatamente l'elegia *The Wife's Lament*, è composta da *The Judgement Day I*, *Contrition A* e *Contrition B*, *The Descent into Hell*, *Pharaoh*, *Almsgiving*, *The Lord's Prayer I* e *Homiletic Fragment II*.

21. Non è infrequente il caso in cui resurrezione, discesa agli inferi e giorno del Giudizio, eventi fondamentali all'interno della *historia salutis*, appaiano assieme e collegati; si veda ad esempio l'omelia *Dominica Pascha* e, a livello di arti figurative, il mosaico di Torcello (Venezia), ove compaiono affiancate le scene della resurrezione e del Giudizio.

| [...] dimora del pesce», vv. 38-39). In questo caso l'acqua è rappresentata sotto forma di alluvione, primo fra i pochi segni che preannunciano il Giudizio nel testo; l'immagine tuttavia non deriva dal racconto biblico del Giudizio universale (cfr. *Gen*, 9, 11, dove Dio promette a Noè che non ci saranno altri diluvi).²² Nel contesto più ampio della sezione di opere omiletiche l'acqua, alla luce della *historia salutis*, può essere interpretata come simbolo del battesimo. Questo sacramento rappresenta il primo stadio del viaggio spirituale di un credente verso l'unione con Dio grazie alla purificazione dell'anima (CAIE 1976, p. 85),²³ dunque è in relazione anche con l'ultimo stadio dello stesso viaggio, la Seconda Venuta di Cristo, che invece darà luogo alla rinascita dell'anima unita al corpo. Allo stesso tempo il battesimo rimanda alla Pasqua, in quanto la resurrezione di Cristo è associata alla rinascita sperimentata da ogni cristiano dopo che è stato battezzato (MUIR 2006; si veda anche *Rm*, 6, 3-4, 10-11). Il componimento più significativo in cui l'acqua simboleggia chiaramente questo sacramento è *The Descent into Hell*,²⁴ dove viene detto esplicitamente che le acque del fiume Giordano (v. 103), ove Cristo fu battezzato, sono accessibili a chiunque voglia immergersi (vv. 133-137): questo è un evidente riferimento al fatto che la possibilità di ottenere la salvezza eterna è estesa a tutta l'umanità (si veda ZIMMERMANN 1995, p. 172). Anche in *Pharaoh*, in cui il Mar Rosso causa la morte degli Egiziani e viene così a rappresentare la libertà degli Israeliti, l'immagine dell'acqua può essere associata al battesimo.²⁵

Alla luce di questi collegamenti intertestuali anche in *Judgement Day* l'acqua potrebbe rappresentare, come già notato da Caie (1976, p. 96), un simbolo del battesimo inteso a rafforzare il legame già presente fra questo sacramento e l'Apocalisse. La funzione dell'alluvione sarebbe allora quella di purificare i giusti e punire i malvagi (similmente alla

22. I riferimenti e le citazioni dalla Bibbia nel presente saggio sono tratte da *La Sacra Bibbia* (2008).

23. Si veda anche la *1Ptr*, 3, 21: «Quest'acqua, come immagine del battesimo, ora salva anche voi; non porta via la sporcizia del corpo, ma è invocazione di salvezza rivolta a Dio da parte di una buona coscienza, in virtù della risurrezione di Gesù Cristo».

24. Un altro richiamo al battesimo si ritrova nel sabato prima della Pasqua, che costituisce il simbolo sia del giorno dei tormenti nell'inferno che del giorno del battesimo sulla terra; per entrambi i casi Giovanni Battista, che compare in *The Descent into Hell* come narratore principale, è la figura più rappresentativa; cfr. ANDERSON 1986a, p. 637.

25. Secondo Muir (2006) questo episodio richiama alla mente molti altri racconti della *historia salutis* in cui l'acqua è interpretata in senso cristiano come simbolo di rinnovamento: oltre al Mar Rosso ci sono, ad esempio, l'acqua che sgorga dalla roccia colpita da Mosè nel deserto e quella del fiume Giordano dove avviene il battesimo di Cristo; si vedano *Es*, 17, 1-7; *Gv*, 1, 26-34.

funzione del fuoco nel testo).²⁶ Questa immagine può essere dunque confrontata con quella del Mar Rosso nell'episodio biblico dell'Esodo (CAIE 1976, pp. 96, 100), richiamato fra l'altro da *Pharaoh*, che è collocato poco distante da *Judgement Day I* all'interno dell'*Exeter Book*.²⁷ Oltre a questo collegamento, dal punto di vista tematico *Judgement Day I* presenta anche aspetti che paiono essere richiamati in *Almsgiving*, e che quindi rafforzano ulteriormente il rapporto con la sezione di opere omiletiche.²⁸ Anche in *Almsgiving* infatti si riscontrano da un lato la compresenza del fuoco e dell'acqua (vv. 5-6a: *Efne swa he mid wætre þone weallendan | leg adwæsce*, «Proprio come Lui estingue con l'acqua | la fiamma più potente»), dall'altro l'immagine della fiamma ardente, descritta da due espressioni graficamente molto simili: *blac byrnende* in *Almsgiving* (v. 7: *blac byrnende burgum scedðan*, «ardendo splendente [possa] distruggere la città»), e *blæc byrnende* in *Judgement Day I* (vv. 55b-56a: *leg onetted, blæc byrnende*, «la fiamma si muove velocemente, | ardendo nera»).²⁹

4 JUDGEMENT DAY I: RESPONSABILITÀ PERSONALE E GIUDIZIO IMMANENTE

Diversi dati testuali in *Judgement Day I* sembrano contribuire a supportare l'ipotesi che la rielaborazione del tema dell'Apocalisse sia specialmente rivolta, oltre che a istruire, a responsabilizzare il pubblico nei riguardi della questione escatologica e a spingerlo al pentimento

26. Secondo Caie (1976, p. 168) in *Judgement Day I*, come anche in *Christ in Judgement* e in altri testi tra cui *The Phoenix* (vv. 518-522), il fuoco non ha solo la funzione di incutere terrore agli ingiusti e punirli, ma anche quella di purificare i giusti, dunque in senso figurato diviene simbolo del battesimo.

27. Il termine *blodgyte*, «spargimento di sangue», compare in *Judgement Day I*, v. 56b, ma non ricorre in nessuno degli altri testi anglosassoni inerenti il tema del giorno del Giudizio. Secondo Caie (1976, p. 106) questa espressione potrebbe rappresentare, a livello tematico, un ulteriore collegamento con l'episodio biblico dell'attraversamento del Mar Rosso (episodio a cui fa riferimento, come già sottolineato, il componimento *Pharaoh*).

28. Sebbene *Almsgiving* sia un testo di contenuto e genere molto diversi rispetto a *Judgement Day I*, appare significativo che esistano legami intertestuali fra questi due componimenti, separati nell'*Exeter Book* solo da *Resignation A e B* e da *The Descent into Hell*.

29. Nel caso di *Judgement Day I*, v. 56a, Shippey (1976, p. 123) e Anderson (1986, p. 195) hanno interpretato l'aggettivo come *blæc*, «bright», Caie (1976, p. 106) invece come *blæc*, «black». Forse è possibile stabilire un parallelo con l'immagine della «fiamma scura» (*swearta leg* e *swearta lig*) che compare in *Christ in Judgement*, vv. 128a e 100a; da qui la scelta di tradurre il v. 56a *blæc byrnende* come «ardendo nera» (riferito appunto alla fiamma).

insistendo sull'aspetto del libero arbitrio, più che facendo leva sul timore del giorno del Giudizio. L'inclusione del componimento nell'*Exeter Book* potrebbe suggerire che questo «approccio didattico», che sprona il destinatario non solo ad aspirare alla salvezza eterna ma anche ad agire per ottenerla, potesse rappresentare l'approccio prescelto dal sovrano, Edgar, sia per avvicinare il popolo ai precetti del cristianesimo sia per creare consenso «politico» intorno alla sua figura. Secondo questo stesso disegno può essere interpretata, tra l'altro, anche la presenza di *Almsgiving*, testo trascritto non distante da *Judgement Day I* che, come già sottolineato, esemplifica un'azione concreta finalizzata a concorrere attivamente alla propria redenzione.

Nel periodo della Riforma benedettina la figura del sovrano era assimilata a quella di Cristo (DESHMAN 1988, p. 207)³⁰ in quanto i suoi poteri, sia spirituali che temporali, derivavano da Lui; dunque il re veniva a rappresentare un modello per il popolo e per tutta la cristianità e la sua funzione di governante tendeva a sovrapporsi a quella di guida spirituale. Alla luce di questo contesto politico-sociale si comprende come un'intenzione «propagandistica» da parte del sovrano potesse essere sottesa alla scelta di testi (tra cui *Judgement Day I*) in cui il tema del libero arbitrio si traduceva nell'insistente esortazione al pubblico ad agire secondo i valori cristiani, per aspirare alla salvezza eterna. A questo proposito è significativa la centralità del tema della buona condotta in alcuni documenti legali dell'epoca, come nella Carta scritta da Æthelwold nel 966 in nome di re Edgar, **simile a un trattato propagandistico finalizzato a difendere il progetto di Riforma monastica del regno e contestualizzarlo alla luce del «disegno» di Dio per la salvezza dell'umanità** (DESHMAN 1988, p. 221). Deshman (p. 222) riguardo a questo documento ha spiegato:

Christ, however, through his redemptive mission to earth promised all believers who undertook good works blissful heavenly life with himself and the angels after the Last Judgement, while he promised sinners the torments of hell. This divine plan of salvation induced King Edgar to formulate his own «benevolent design» explained in the following chapters.³¹

To win this promised heavenly fellowship and the crown of life and to avoid eternal torment, the king says he decided to cease all wicked deeds and pursue good works. Having thus made himself «the model of the flock», Edgar sought by the admonishment and punishment of evildoers and the reward of the virtuous to bring about a similar moral renewal of the people he ruled.

30. Lo studioso ha osservato che il sovrano era rappresentato come una figura cristologica anche a livello iconografico.

31. Si fa riferimento ai capitoli della Carta scritta da Æthelwold.

(Cristo, comunque, con la sua missione di redenzione sulla terra promise a tutti i credenti che avessero fatto opere di bene una vita celeste beata con lui e gli angeli dopo il Giudizio finale; promise invece i tormenti dell'inferno ai peccatori. Questo divino progetto di salvezza indusse re Edgar a formulare il proprio «disegno benevolo» spiegato nei seguenti capitoli. Per vincere questa celeste alleanza promessa e la corona della vita e per evitare il tormento eterno il re dice che ha deciso di abbandonare le azioni malvagie e di dedicarsi a opere buone. Essendosi posto quindi come «modello per il gregge» Edgar, attraverso l'ammonimento e la punizione dei malfattori e la ricompensa dei virtuosi, cercò di dare luogo a un simile rinnovamento morale del popolo che governava).

Il modello rappresentato dal sovrano doveva dunque guidare il popolo nella scelta della condotta più giusta da mantenere. Nel programma politico di Edgar il *timor Dei* e, di conseguenza, la paura del Giudizio finale, appaiono meno in evidenza che nella Regola di San Benedetto, in cui spesso si fa leva sul timore nei confronti del Giudizio di Dio per invitare i monaci a seguire il percorso di vita monastica (DESHMAN 1988, p. 214).

Una particolare enfasi sul tema delle buone azioni contrapposte a quelle malvagie si riscontra anche a livello figurativo, ad esempio in alcuni particolari di un'immagine del *Liber Vitae* di New Minster (London, British Library, MS Stowe 944, f. 6), sebbene questo codice sia più tardo (ca. 1020-1030) rispetto all'epoca della Riforma benedettina. Sono raffigurati da un lato Cristo con in mano un libro contenente le azioni in base alle quali l'umanità verrà giudicata, dall'altro un demone e un angelo che mostrano ciascuno un libro, in cui sono segnate rispettivamente le azioni malvagie e le azioni buone compiute dall'anima.

Avendo chiarito l'ambito socio-politico nel quale è stato prodotto l'*Exeter Book*, è possibile contestualizzare meglio *Judgement Day I* e affrontare gli aspetti specifici del testo che fanno propendere per una lettura secondo la quale, oltre al pentimento, è necessario agire concretamente nel presente per concorrere alla propria redenzione.

Innanzitutto, a livello di funzioni comunicative diversi elementi in *Judgement Day I* contribuiscono ad attirare l'attenzione del pubblico e a coinvolgerlo attivamente nella *performance*, che si realizzava tramite la lettura a voce alta o la declamazione del testo. Dal punto di vista stilistico la narrazione è in prima persona e la voce narrante fa riferimento a sé, con il pronome personale *ic*, «io», solo in un breve passo di commento in cui accenna alla sua funzione didattica (vv. 46b-48: *Forþon ic a wille | leode læran þæt hi lof godes | hergan on heahþu, hyhtum to wuldre*, «Quindi io insegnerò sempre alla gente a lodare la gloria del Signore nelle altezze [dei cieli], con speranze di gloria»). Tuttavia, in tre casi il narratore utilizza il pronome di prima persona plurale *we*, una sorta di

«noi» inclusivo: vv. 34b-35: *Sceal se dæg weorþan | þæt we forð berað firena gehwylce* («Deve arrivare il giorno | in cui noi metteremo avanti ognuna delle azioni malvagie»), v. 104: *þonne we us gemittað on þam mæstan dæge* («quando noi ci incontreremo in quel grandissimo giorno») e vv. 112b-113: *wongas beofiað | for þam ærende þæt he to us ealum wat* («le regioni tremano | per il messaggio che Lui ha in mente per noi tutti»). Nel fare riferimento al momento in cui tutti dovremo essere giudicati per le nostre azioni e ascoltare il «messaggio» di Dio, il destino che Egli ha in serbo per ciascuno, il passaggio alla prima persona plurale produce il duplice effetto di coinvolgere il pubblico e sottolineare l'universalità del momento del Giudizio dinanzi al quale tutta l'umanità dovrà rispondere – compreso il narratore stesso. Anche i versi finali del testo (vv. 114-119: *Oncwep nu þisne cwide. Cup sceal geweorþan | þæt ic gewægan ne mæg wyrd under heofonum, | ac hit þus gelimpan sceal leoda gehwylcum | ofer eall beorht gesetu, byrnende lig. | Sippan æfter þam lige lifbið gestapelad, | welan ah in wuldre se nu wel þenceð*, «Ripeti ora questo discorso: deve essere chiaro | che io non posso ostacolare il destino sotto il cielo | ma così deve accadere a ogni uomo | presso tutte le case illuminate, una fiamma ardente. | In seguito, dopo la fiamma, la vita verrà restituita; | colui che ora pensa bene avrà prosperità in paradiso») paiono favorire la partecipazione del pubblico al discorso, in quanto iniziano apostrofandolo con un verbo all'imperativo (v. 114a: *Oncwep nu þisne cwide*, «Ripeti ora questo discorso») ed esortando ciascuno a ripetere, in prima persona, un passo omiletico (si noti la presenza di *ic*, «io», al v. 115: *þæt ic gewægan ne mæg wyrd under heofonum*, «che io non posso impedire il destino sotto il cielo»). Questo passo sembra finalizzato a indurre ciascuno a prendere coscienza dell'ineluttabilità del Giudizio, che giungerà con una fiamma ardente ma che poi lascerà spazio ad una nuova vita.

Shippey (1976, p. 45) ha già fatto notare l'assenza di una vera cronologia nel testo. Digressioni omiletiche e di commento spesso interrompono la narrazione *ex abrupto* e, quando la descrizione del giorno del Giudizio riprende – reintrodotta da congiunzioni quali *sippan*, «da quando» (vv. 10a, 21a, 53b, 64b), *oppæt*, «fino a quando» (v. 16a), *ær*, «prima che» (v. 50b), *þonne*, «poiché; quando» (vv. 70a, 104a) oppure da espressioni come *Sceal se dæg weorþan*, «Deve arrivare il giorno» (v. 34b), *Hwæpre þæt gegonged*, «Tuttavia succederà» (v. 98a) –, tende a non rispettare una vera e propria progressione. Come Shippey (1976, p. 44) ha quindi sottolineato, qui il poeta, come in *The Descent into Hell*, «è più interessato agli eventi così come appaiono nelle menti umane, che a come questi hanno luogo effettivamente; e il tema [...] è il contrasto fra la condizione futura e quella presente». Zimmermann (1995, p. 170) a sua volta ha

definito il componimento «antropocentrico», in quanto non è incentrato sulle paure legate al giorno del Giudizio, bensì sul modo in cui l'uomo si deve preparare all'evento. Queste ipotesi paiono trovare conferma anche nell'insistenza sulla dimensione dell'*hic et nunc*, resa attraverso il ricorrere di *nu* («ora», vv. 13b, 83a, 114a, 119b), avverbi di luogo come *hider* e *her* («qui», vv. 5a e 45a) e le numerose espressioni riferite alle cose terrene e al giorno del Giudizio, accompagnate rispettivamente da deittici come *þes*, «questo», o *ðæt*, «quello».³² La focalizzazione sul momento presente, unitamente all'universalità e inevitabilità dell'evento (suggerite da espressioni quali v. 1a *Ðæt gelimpan sceal*, «quello dovrà accadere», e v. 116 *ac hit þus gelimpan sceal leoda gehwylcum*, «ma ciò dovrà quindi accadere a ogni uomo»), sembrerebbe indicare la necessità di pentirsi ora, prendendo coscienza dei propri peccati. Caie (1976, pp. 164-166) ha insistito molto sul fatto che, sia in *Judgement Day I* che in *Christ in Judgement*,³³ il momento apocalittico è immanente e continuo, avviene nel presente e durante la vita, quando l'uomo si trova a riflettere sui suoi peccati ed è ancora in tempo per rimediare ad essi, se vuole salvarsi.³⁴ L'assenza di un obbligo in questo senso si coglie in espressioni come vv. 3b-4 *Oft mæg se þe wile | in his sylfes sefan soð gepencan* («Spesso, colui che vuole, può tenere a mente la verità») che,

32. Si vedano le espressioni *eal þes ginna grund* («tutta questa ampia terra», v. 12a), *þisne cwide* («questo discorso», v. 33b), *on þisse worulde* («in questo mondo», v. 38a), *in þisse worulde* («in questo mondo», v. 50a), *on þissum life* («in questa vita», v. 53a), *æfter þisse worulde* («dopo questo mondo», v. 80a), *ðæt gelimpan sceal* («quello dovrà succedere», v. 1a), *on þam mæstan dæge* («in quel grande giorno», v. 6a), *Nis þæt lytulu spræc* («quella non sarà una convocazione piccola», v. 8b), *nis þæt betlic bold*, *ac þær is brogna hyhst*, | [...] *ac þær is helle grund* («quella non è una bella casa, ma là c'è il sommo terrore | [...] ma là c'è l'abisso dell'inferno», vv. 23-24), *þær [...] onsægd weorþeð* («affondato laggiù», v. 28), *ær þon se wlonca dæg* («prima di quel giorno terribile», v. 50b), *on þam deopan dæge* («in quel giorno solenne», v. 59a), *Lyt þæt gepenceð* («Pensa poco a quello», v. 77b), *æfter þære wyrde* («dopo quel fato», v. 82a), *þone sele* («quella casa», v. 92a), *on þam mæstan dæge* («in quel grandissimo giorno», v. 104b).

33. Si veda anche *Christ in Judgement*, vv. 709-724: dopo la descrizione dei tormenti dell'inferno compare un commento finalizzato a indurre al pentimento *hic et nunc*.

34. Forse a sostegno del fatto che il testo si focalizza maggiormente sulla dimensione dell'*hic et nunc*, anziché su quella trascendente di ciò che aspetta l'uomo dopo il Giudizio, si può tenere in considerazione anche l'immagine del fuoco del Giudizio che, come Caie (1976, p. 113) fa notare, in *Judgement Day I* tende a confondersi con quella del fuoco dell'inferno (cfr. vv. 18-23). Similmente, anche l'immagine associata al termine *heonansipe*, «viaggio nel luogo e tempo», un eufemismo per indicare la morte (cfr. vv. 85-86 *him þæt þonne geleanað [...] æfter heonansipe*, «allora [...] lo ricompenserà con questo, dopo la morte»), appare ambigua in quanto non è chiaro se si riferisca alla morte dell'individuo o alla fine del mondo. Secondo Caie (1976, p. 110) il messaggio sotteso al testo è l'esortazione a iniziare il viaggio penitenziale mentre si è in vita, nel presente.

come Shippey (1976, p. 45) ha rilevato, implicano un'opportunità e non un'imposizione. Dalla responsabilità personale nei confronti del proprio destino, che deriva dall'essere consapevoli della scelta dinanzi alla quale si è posti, consegue che il credente non è passivo e succube del volere di Dio. La rappresentazione del Signore in *Judgement Day I* pare coerente con questa interpretazione (cfr. CAIE 1976, p. 229), in quanto si afferma che Egli conosce le buone azioni degli uomini (vv. 67b-68a: *Crist ealle wat | gode dæde*, «Cristo conosce tutte | le buone azioni») ed è desideroso di ascoltare i loro discorsi al momento del Giudizio (vv. 107b-108: *georne gehyreð | heofoncyniga hyhst hælepa dæde*, «il più alto dei re, in Cielo, | ascolta volentieri le azioni degli uomini»).

La presenza della Croce, a livello tematico, è fra le più significative all'interno del componimento perché sembra a sua volta confermare l'ipotesi secondo cui il momento escatologico in *Judgement Day I* è rappresentato nel presente e durante la vita terrena. L'immagine compare in ben due punti: all'interno di una breve digressione inerente la crocifissione di Cristo (vv. 64b-67a: *sippan user hælend wæs, | middangeardes meotud, þurh þa mæstan gesceaft | on ful blacne beam bunden fæste | cearian clomme*, «da quando il nostro Salvatore | il Signore del mondo, in base al disegno più nobile | fu legato stabilmente a un albero assai splendente | con dolorosa catena») e, verso la fine del componimento, nella descrizione del momento del Giudizio vero e proprio, in cui tutta l'umanità sarà convocata sotto la Croce in attesa che Dio riveli la verità (vv. 103b-105: *Sop þæt wile cyþam, | þonne we us gemittað on þam mæstan dæge, | rincas æt þære rode, secgað þonne ryhta fela*, «Ciò rivelerà la verità, | quando ci incontreremo in quel grandissimo giorno, | uomini là davanti alla Croce, diremo allora molte cose giuste»). Presente anche in *Christ in Judgement* e assente invece nelle fonti bibliche sull'Apocalisse, la Croce non solo costituisce un motivo che, richiamando la resurrezione, crea un ulteriore collegamento intertestuale fra *Judgement Day I* e gli altri testi della sezione omiletica nel codice, ma viene anche a rappresentare un simbolo duplice: il sacrificio di Cristo, e quindi la liberazione dal peccato, e il terrore legato al Giudizio finale. Secondo Caie (1976, p. 173) Crocifissione, salvezza e Giudizio, tutti rappresentati all'interno dello stesso contesto (la Seconda Venuta di Cristo), servono a ricordare al pubblico che questi tre momenti fondamentali della *historia salutis* si verificano ogni volta che l'uomo commette un peccato; da ciò conseguirebbe che ogni momento del presente risulta essere escatologico. Il ricordo della Crocifissione e del sacrificio di Cristo dovrebbe inoltre contribuire a indurre ogni cristiano al pentimento.

5 GLI «EXEMPLA», FRA TEMA E STRUTTURA

Come ha osservato Shippey (1976, p. 44), in *Judgement Day I* dalla descrizione del giorno del Giudizio nel futuro si arriva a descrivere i peccatori del presente. Ad un'analisi attenta il testo si rivela infatti strutturato intorno a tre *exempla*, inseriti in punti diversi del componimento; si tratta di tre diverse tipologie di uomini a cui corrispondono differenti atteggiamenti nei confronti del giorno del Giudizio. I *gromhydge guman*, «uomini duri di cuore» (v. 14a), all'interno della prima descrizione dell'Apocalisse, si sono resi colpevoli di avere accumulato con ostentazione e di essersi resi ridicoli agli occhi del Signore, dunque sono destinati ai tormenti dell'inferno. Colui che *lyt þæt gepenceð*, «pensa poco a ciò» – al Giudizio – (v. 77b), o *symbolgal*, «sfrenato nei festeggiamenti» (v. 79a), esemplifica invece un tipo di «anima peccatrice» (*synfull sawel*, v. 69a) che spesso ha disprezzato gli insegnamenti divini e, durante la vita, ha pensato solo a godere smodatamente senza riflettere sul viaggio finale: nel giorno del Giudizio verrà quindi messo nel gruppo di sinistra, ovvero fra i peccatori. In ultimo, *þam þe his synna nu sare gepenceþ*, «[di] colui che ora pensa con dolore ai suoi peccati» (v. 83), inserito poco dopo il secondo *exemplum*, si ritrova in un passo omiletico che precede una serie di ammonimenti rivolti a coloro che aspirano al paradiso.

Queste tre figure acquistano un particolare rilievo in *Judgement Day I* anche alla luce del fatto che il terzo esempio (v. 83), l'unico positivo, risulta isolato in quanto posto in una sezione di testo separata rispetto agli altri due *exempla*; infatti una seconda maiuscola, in corrispondenza del v. 81, divide il componimento in due parti. Non c'è alcun dubbio sull'unità dell'opera (LOCHRIE 1986), che presenta una continuità sia nel tono didattico, sia nello sviluppo del tema. Di conseguenza l'inserimento di una seconda maiuscola (*W* del verbo *Wile*), di dimensioni maggiori rispetto a quella iniziale (*Ð* del pronome *Ðæt*) e seguita da altre due maiuscole, farebbe ipotizzare un'iniziativa del copista (o del compilatore)³⁵ dell'*Exeter Book*, derivata forse dall'intenzione di mettere in particolare rilievo anche a livello visivo la parte del testo contenente il comportamento corretto da seguire. Il pubblico sarebbe quindi esortato a imitare il terzo *exemplum*, ovvero a riflettere con dolore sui propri peccati ed essere in ansia per il Giudizio finale, in quanto solo pentendosi e mettendo in pratica gli insegnamenti espressi (*þissa larna*, «questi insegnamenti», v. 89a) potrà ottenere da Dio una ricompensa e avere accesso alla Sua casa.

35. Compilatore e copista di un manoscritto talvolta sono la stessa persona; nel caso dell'*Exeter Book* però non c'è modo di stabilire se chi selezionò i testi da copiare e decise la loro disposizione nel codice coincise anche con colui che li trascrisse.

Anche alla fine di *Judgement Day I* si insiste sull'importanza di questo *exemplum*, poiché sembra comparire un'allusione alla stessa figura di uomo: dopo l'immagine del fuoco che arde e distrugge ogni casa, monito dell'ineluttabilità del Giudizio, si prevede una nuova vita (nell'aldilà) e viene promessa prosperità in paradiso a «colui che ora pensa bene» (*se nu wel þenced*, v. 119b). La nota di speranza con cui si chiude il componimento è probabilmente volta a incoraggiare i credenti ad intraprendere il percorso di pentimento ed espiazione al più presto, divenendo pienamente responsabili nei confronti del loro destino e della fine del mondo.

6 CONCLUSIONE

La rielaborazione del tema del giorno del Giudizio, sia in *Christ in Judgement* che in *Judgement Day I*, non appare finalizzata alla narrazione degli eventi dell'Apocalisse; sembra piuttosto voler mettere in luce specifici concetti quali l'importanza del pentimento e la libertà, da parte di ciascuno, di scegliere il proprio destino attraverso la propria condotta. In particolare in *Judgement Day I*, dove la selezione degli elementi narrativi tradizionali del motivo della Seconda Venuta di Cristo è considerevole, diversi dati di tipo linguistico, ma anche stilistico, tematico e strutturale paiono suffragare questa interpretazione. Poiché il momento apocalittico è descritto come un processo di pentimento e conversione nel presente, l'esortazione rivolta all'*audience* pare essere quella di tenere conto della propria responsabilità nei confronti della vita ultraterrena e responsabilizzarsi in questo senso prima possibile. Il fatto che alcuni studi (tra cui CAIE 1976) individuino un trattamento del tema del Giudizio simile a quello di *Judgement Day I* anche in un testo di più ampio respiro quale *Christ in Judgement* suggerisce che queste due opere riflettono l'urgenza, di particolare rilievo nell'*Exeter Book*, di indurre i fedeli al pentimento *hic et nunc*. Tale urgenza può essere collegata all'epoca e alle esigenze di tipo socio-politico introdotte dalla Riforma benedettina e strettamente connesse con la figura e le funzioni del sovrano nel x secolo.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON 1986a = J.E. ANDERSON, *Dual Voices and the Identity of Speakers in the Exeter Book Descent into Hell*, «Neophilologus», 70, 1986, pp. 636-640.
ANDERSON 1986b = J.E. ANDERSON, *Two Literary Riddles in the Exeter Book: Rid-*

- dle 1 and the Easter Riddle: A Critical Edition with Full Translations, Norman, University of Oklahoma Press, 1986.
- BIGGS 1989-1990 = F.M. BIGGS, *The Fourfold Division of Souls: the Old English Christ III and the Insular Homiletic Tradition*, «Traditio», 45, 1989-1990, pp. 35-51.
- BOASE 1972 = TH.S.R. BOASE (ed.), *Death in the Middle Ages: Mortality, Judgement and Remembrance*, London, Thames and Hudson, 1972.
- BRADLEY 1995 = S.A.J. BRADLEY (ed.), *Anglo-Saxon Poetry*, London, Everyman, 1995².
- BUTLER 2004 = R.M. BUTLER, *Glastonbury and the Early History of the Exeter Book*, in J.T. LIONARONS (ed.), *Old English Literature in its Manuscript Context*, Morgantown, West Virginia University Press, 2004, pp. 173-215.
- CAIE 1976 = G.D. CAIE, *The Judgement Day Theme in Old English Poetry*, Copenhagen, Nova, 1976.
- CHAMBERS ET AL. 1933 = R.W. CHAMBERS ET AL. (eds), *The Exeter Book of Old English Poetry. Facsimile Edition*, London, P. Lund, Humphries & co., 1933.
- CONNER 1993 = P. CONNER, *Anglo-Saxon Exeter: A Tenth-Century Cultural History*, Woodbridge, The Boydell Press, 1993.
- DESHMAN 1988 = R. DESHMAN, *Benedictus Monarcha et Monachus: Early Medieval Ruler Theology and the Anglo-Saxon Reform*, «Frümittelalterliche Studien», 22, 1988, pp. 204-240.
- GAMESON 1996 = R. GAMESON, *The Origin of the Exeter Book of Old English Poetry*, «Anglo-Saxon England», 25, 1996, pp. 135-185.
- HILL 1969 = TH.D. HILL, *Notes on the Eschatology of the Old English Christ III*, «Neuphilologische Mitteilungen», 70, 1969, pp. 672-679.
- HILL 1971 = TH.D. HILL, *Further Notes on the Eschatology of the Old English Christ III*, «Neuphilologische Mitteilungen», 72, 1971, pp. 691-698.
- HILL 1972 = TH.D. HILL, *The Old World, the Levelling of the Earth, and the Burning of the Sea: Three Eschatological Images in the Old English Christ III*, «Notes and Queries», n.s., 19, 1972, pp. 323-325.
- HILL 1973 = TH.D. HILL, *Vision and Judgement in the Old English Christ III*, «Studies in Philology», 70, 1973, pp. 233-242.
- HILL 1986 = TH.D. HILL, *Literary History and Old English Poetry: The Case of Christ I, II, and III*, in P.E. SZARMACH (ed.), *Sources of Anglo-Saxon Culture*, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 1986, pp. 3-22.
- JAYATILAKA 2003 = R. JAYATILAKA, *The Old English Benedictine Rule: Writing for Women and Men*, «Anglo-Saxon England», 32, 2003, pp. 147-188.
- JENNINGS 1991 = M. JENNINGS, *Structure in Christ III*, «Neuphilologische Mitteilungen», 92, 1991, pp. 445-455.
- KABIR 2001 = A.J. KABIR (ed.), *Paradise, Death and Doomsday in Anglo-Saxon Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- KRAPP, DOBBIE 1936 = G.P. KRAPP, E. v. K. DOBBIE (eds), *The Exeter Book*, New York, Columbia University Press, 1936.
- KUZNETS, GREEN 1976 = L.R. KUZNETS, M. GREEN, *Voice and Vision in the Old English Christ III*, «Papers on Language and Literature», 12, 1976, pp. 227-245.
- La Sacra Bibbia 2008 = *La Sacra Bibbia – Conferenza Episcopale Italiana*, 2 voll., Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2008.

- LOCHRIE 1986 = K. LOCHRIE, *The Structure and Wisdom of Judgement Day I*, «Neuphilologische Mitteilungen», 87, 1986, pp. 201-210.
- MUIR 1989 = B. MUIR, *A Preliminary Report on a New Edition of the Exeter Book*, «Scriptorium», 43, 1989, pp. 273-288.
- MUIR 2006 = B. MUIR (ed.), *The Exeter Anthology of Old English Poetry. The Exeter DVD*, software by N. Kennedy, Exeter, University of Exeter Press, 2006².
- ROBINSON 1980 = F.C. ROBINSON, *Old English Literature in its Most Immediate Context*, in J.D. NILES (ed.), *Old English Literature in Context: Ten Essays*, Cambridge - Totowa (NJ), D.S. Brewer - Rowman and Littlefield, 1980, pp. 11-29.
- SCRAGG 2000 = D.G. SCRAGG, *The Corpus of Vernacular Homilies and Prose Saints' Lives before Ælfric*, in P.E. SZARMACH (ed.), *Old English Prose: Basic Readings*, New York - London, Garland Publishing, 2000, pp. 73-150.
- SHIMOMURA 2002 = S. SHIMOMURA, *Visualizing Judgment: Illumination in the Old English Christ III*, in TH.N. HALL (ed.), *Via Crucis: Essays on Early Medieval Sources and Ideas in Memory of J.E. Cross*, Morgantown (WV), West Virginia University Press, 2002, pp. 27-49.
- SHIPPEY 1976 = TH.A. SHIPPEY (ed.), *Poems of Wisdom and Learning in Old English*, Cambridge, Brewer, 1976.
- SISAM 1953 = K. SISAM, *The Authority of Old English Poetical Manuscripts*, in K. SISAM (ed.), *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1953, pp. 29-44.
- ZIMMERMANN 1995 = G. ZIMMERMANN, *The Four Old English Poetic Manuscripts. Texts, Contexts, and Historical Background*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1995.

Da *ænigma* a *riddle*

Traduzione e riscrittura di indovinelli latini in antico inglese

FEDERICO PANTALEONI

In this paper a few examples are offered of the relationship between the Old English riddles preserved in the «Exeter Book» and the Latin «ænigmata» of Aldhelm and Symphosius. The Anglo-Saxon poets who composed the Exeter «Riddles» appear in fact to have drawn, each in his own way, motives, descriptive elements, and metaphors from the Latin collections – sometimes translating, others paraphrasing and enriching the source texts, but always adapting them to their new vernacular cultural milieu. In so doing, they have produced texts of quite a different genre from the original Latin puzzles, the most notable difference being the absence of those entitling solutions customary in the Latin enigmatic tradition. As a consequence of this absence, the Old English texts are often intricate and complex riddles (and indeed some still defy solution to this day), rather than «explorations of a paradox» like their models.

Relativamente ai testi di genere enigmatico tramandati nell'*Exeter Book* la critica contemporanea è stata in grado di concordare su pochi elementi certi. Dubbia è infatti l'epoca di composizione dei testi, convenzionalmente collocata fra l'VIII e il IX secolo, benché sia ammessa, in molti casi, una probabile origine più antica, com'è consueto per testi in buona parte riconducibili ad una tradizione popolare orale (si veda ad es. TUPPER 1910, pp. liii-lxii); ignota è l'identità dei loro autori;¹ ignota è anche l'esatta provenienza del manoscritto, il quale, benché noto come *Exeter Book* data la sua lunga permanenza presso la biblioteca capitolare della cittadina del Devon, fu probabilmente prodotto altrove;² e incerta è la funzione di questi indovinelli nel contesto di un codice che contiene prevalentemente testi di argomento religioso e gnomico. Nell'*Exeter*

1. L'ipotesi (originariamente proposta da LEO 1857) secondo cui l'intera collezione sarebbe opera di Cynewulf è ora rifiutata dalla quasi totalità dei critici.

2. Forse a Crediton, dove la sede episcopale si trovava prima che il vescovo Leofric la trasferisse ad Exeter. Si veda GAMESON 1996.

Book troviamo infatti componimenti assai differenti per genere, stile e contenuto, che vanno dai lunghi poemi cristiani che portano la firma runica di Cynewulf (*Cristo II* e *Giuliana*) ai brevi testi anonimi basati su doppi sensi a sfondo osceno come i *Riddles* 23 e 43.³

Il numero stesso dei *Riddles* è tutt'altro che certo e, a seconda dell'edizione, varia tra gli 89 di Grein (1858) e i 95 di Krapp e Dobbie (1936). Tra questi due estremi si colloca la numerazione proposta da Williamson (1977), che conta 91 enigmi; è questa la numerazione qui condivisa e adottata, poiché basata su una più accurata analisi del testo manoscritto (in particolare per ciò che riguarda i *Riddles* 1, 73 e 76). Numerazioni così differenti sono giustificate dal fatto che spesso gli indizi codicologici non sono sufficienti ad identificare con un adeguato grado di certezza il confine tra indovinelli diversi; ad esempio, quelli che per la maggior parte degli editori sono i *Riddles* 1, 2 e 3, per Trautmann (1915) costituiscono un unico testo;⁴ e allo stesso modo i *Riddles* 68 e 69 della già citata edizione di Krapp e Dobbie sono invece considerati un testo unitario dalla quasi totalità degli altri editori.⁵ Un caso analogo di divisione inesatta dei componimenti da parte del copista è poi quello delle coppie di *Riddles* 40-41 e 45-46, ciascuna copiata sul codice come un unico testo. Mentre le suddivisioni di questi testi sono unanimemente condivise dai critici, non altrettanto può dirsi per i *Riddles* 73 e 76: per Williamson si tratta appunto di due testi unitari, mentre la maggior parte degli altri editori considera ciascuno di essi come due indovinelli a sé stanti.⁶ Infine, da citare è anche il caso del testo elegiaco ora noto come *Wulf e Eadwacer*, inizialmente ritenuto, per la propria natura enigmatica, il primo testo della collezione dei *Riddles*.⁷

Nel caso degli indovinelli dell'*Exeter Book* il riferimento numerico è di fatto una necessità: non è infatti possibile indicare i diversi testi ci-

3. Come proposto da CONNER 1986, in parte tale diversità è probabilmente da attribuirsi al fatto che il manoscritto nella sua forma attuale è il risultato dell'unione di tre più brevi *booklets*, redatti nel medesimo *scriptorium* ma originariamente distinti e dotati di una diversa logica interna. Si veda anche ZIMMERMANN 1995, pp. 91-182.

4. Dello stesso avviso WILLIAMSON 1977 e PINSKER, ZIEGLER 1985.

5. Esso viene numerato come 68 da GREIN (1858), WYATT (1912), MACKIE (1934), WHITMAN (1982) e MUIR (2000), come 69 da WÜLKER e ASSMANN (1898) e TUPPER (1910) e come 66 da WILLIAMSON (1977). Oltre a Krapp e Dobbie, considerano l'indovinello come due testi distinti anche TRAUTMANN (1915) e PINSKER, ZIEGLER (1985).

6. Unica eccezione da segnalare, Muir (2000) concorda con Williamson per quanto concerne il *Riddle* 73 (che egli numera come 75).

7. Così ritennero i primi quattro editori della collezione: Thorpe (1842), Grein (1858), Wülker e Assmann (1898) e, benché con qualche remora, Tupper (1910).

tandone l'incipit (come si suole fare ad esempio per altri componimenti privi di titolo e di analoga lunghezza come i sonetti rinascimentali), non solo perché in alcuni casi è, come si è visto, impossibile concordare su dove sia da collocarsi l'inizio del testo, ma anche perché la natura formulare della poesia antico-inglese ha prodotto numerosi indovinelli con versi iniziali identici.⁸ Né è possibile far riferimento ai testi in modo non ambiguo citandone la soluzione, dal momento che essa è, nella maggior parte dei casi, tutt'altro che condivisa dai critici. A complicare l'interpretazione dei *riddles* vi sono poi le condizioni materiali del manoscritto, che appare danneggiato in più punti, in particolare nei suoi ultimi fogli; ciò ha comportato a volte la perdita della parte iniziale di un testo, altre la sopravvivenza di elementi testuali leggibili non sufficienti a consentirne una soluzione anche ipotetica (è il caso ad esempio del *Riddle 85*).

Tutte le incertezze citate sinora sulla collezione nel suo insieme si aggiungono poi a quelle riguardanti i singoli indovinelli, alcuni dei quali, come si accennava, per la loro complessità sono ancora privi di soluzione. Date queste condizioni di indeterminazione, individuare fonti sicure per i testi in esame può rivelarsi un fondamentale punto d'appoggio per una loro indagine critica. Qui tratteremo in particolare della relazione, da lungo tempo oggetto di attenzione da parte della critica, tra i *riddles* antico-inglesi e le analoghe collezioni di *ænigmata* in latino.⁹

Oltre a quella strettamente linguistica, molte differenze intercorrono tra la collezione di *riddles* dell'*Exeter Book* e quelle di indovinelli in latino. La più evidente è la presenza, in queste ultime, delle soluzioni come parti integranti di ogni singolo testo, di cui costituiscono il titolo.¹⁰ Questa caratteristica rende i testi latini più simili a giochi letterari sul paradosso che a veri e propri enigmi. Nell'*Exeter Book* al contrario nessuna indicazione evidente viene fornita in merito alla soluzione degli indovinelli, e tale assenza riflette con ogni probabilità il diverso intento comunicativo sotteso a questi testi, come vedremo più sotto. La presenza delle soluzioni, come parte integrante dei testi latini, rivela la loro appartenenza ad un sottogenere specifico, nel quale il poeta di rado si dà pena di dissimulare una soluzione che sa bene essere nota fin dal principio;¹¹

8. Si vedano ad esempio i *Riddles 29* e *30* («Is þes middangeard missenlicum»).

9. Si veda in particolare BITTERLI 2009; qui cercheremo di offrire alcuni spunti originali circa il rapporto fra i due diversi generi.

10. È il caso ad esempio delle collezioni di Sinfosio e Aldelmo, di cui tratteremo più sotto.

11. Ma si veda ORCHARD 2005, secondo cui le soluzioni degli enigmi latini non sarebbero autoriali.

per contro, la maggiore complessità del genere *riddle* lascia supporre che le soluzioni non accompagnassero di norma i testi.

Numerose collezioni più o meno estese di indovinelli in latino sono giunte sino a noi. In particolare, frequentemente associati ai *riddles* exoniensi sono gli *ænigmata* di Sinfosio, Aldelmo di Malmesbury, Tatwine ed Eusebio.¹²

Nel caso di queste collezioni il numero dei componimenti è non solo certo ma rilevante: tutte le collezioni citate constano infatti di cento *ænigmata*, tanto che è possibile supporre che il compilatore della stessa collezione in antico inglese avesse raccolto testi di diversa origine fino a raggiungere a sua volta un'antologia di cento *riddles*.

Quella di Sinfosio (Cælius Firmianus Symphosius) è la più antica collezione di enigmi in latino ad essere giunta sino a noi. Il suo autore, vissuto probabilmente fra il IV e il V secolo, compose cento tristici in esametri,¹³ come afferma nella *Præfatio* alla propria collezione, per allietare la festa dei saturnali, basandosi su fonti tradizionali di natura essenzialmente pagana e descrivendo oggetti comuni e fenomeni naturali. Nulla ci è noto di Sinfosio, se non il suo nome e la sua opera, e perfino questi sono stati messi in discussione: Heumann nel 1722 suggerì che l'opera e l'identità di Sinfosio potrebbero non essere altro che il risultato di un'errata interpretazione medievale del *Simposio* di Lattanzio (un'opera perduta di cui si conosce quindi assai poco, citata da Girolamo, *Vir*, 80).¹⁴ Questa ipotesi tuttavia non ha mai incontrato il favore della critica. Quale che fosse la sua identità, Sinfosio diede forma artistica all'antico genere enigmatico, e stabilì la consuetudine di raccogliere i testi di questo genere in antologie di cento componimenti. Prova della sua importanza e autorità letteraria è il fatto che diversi *riddles* dell'*Exeter Book* rivelano una possibile influenza sinfosiana.¹⁵

Quanto ad Aldelmo (Aldhelm), egli fu certamente il più poeticamente raffinato di coloro che raccolsero l'esempio di Sinfosio. Nato nel Wessex nel 639, era una persona estremamente dotta: fu abate di Malmesbury

12. Fra le altre collezioni analoghe, i *Berne Riddles*, i *Lorsch Riddles*, gli *Ænigmata* di Bonifacio e i *Flores* di Beda. Quanto alla collezione di *ænigmata* di Tatwine (autore dei primi 40 testi) ed Eusebio (che la completò con altri 60), a suggerire questa possibile fonte fu EBERT 1877. L'influenza di Tatwine ed Eusebio sui componimenti enigmatici dell'*Exeter Book* è ora tuttavia considerata assai dubbia, se non del tutto inesistente (si veda ad esempio WHITMAN 1982, p. 111).

13. *Lænigma* xcvi fu tuttavia perduto durante la trasmissione dell'opera; si veda OHL 1932, p. 210.

14. Si vedano OHL 1932, p. 210, e WHITMAN 1982, p. 22.

15. I *Riddles* 14, 23, 35, 45, 58, 63, 79, 81 e 82.

per trent'anni (675-705) e vescovo di Sherborne per quattro, fino alla sua morte nel 709. Fu autore di diverse opere in latino, sia in prosa che in poesia. Aveva uno stretto legame con la casa reale di Northumbria, e in particolare fu in rapporti di amicizia con re Aldfrith, a cui inviò una lettera intitolata *Epistola ad Acircium de Metris* nel 685 (il primo anno di regno di Aldfrith). La lettera è un vero e proprio trattato di numerologia, metrica e versificazione che a scopo esemplificativo include, tra gli altri componimenti poetici, cento indovinelli in esametri latini. Questi *ænigmata*, che variano in lunghezza dai 4 agli 83 versi, devono poco a Sinfosio ma molto ad autori classici quali Virgilio e Plinio il Vecchio, e soprattutto a Isidoro. Che Aldelmo conoscesse la collezione di Sinfosio è tuttavia reso certo dalle citazioni che Aldelmo stesso fa dell'opera dell'autore romano in due dei trattati di metrica che costituiscono l'*Epistola: De metris* e *De pedum regulis*. Aldelmo sembra poi evitare di proposito ogni sovrapposizione con l'opera di Sinfosio, sia dal punto di vista formale che contenutistico. Mentre la collezione di Sinfosio è costituita esclusivamente da tristici, gli indovinelli di Aldelmo variano dai 4 ai 16 versi, con la significativa eccezione del polistico conclusivo di 83 versi sulla creazione; i componimenti di 3 versi sono stati quindi del tutto evitati da Aldelmo. Data la loro maggiore lunghezza, i suoi *ænigmata* risultano essere naturalmente anche più articolati e solenni di quelli di Sinfosio, e furono infatti composti con un intento del tutto diverso da quello eminentemente ludico di quest'ultimo: scopo di Aldelmo è offrire la possibilità di contemplare il creato con uno sguardo nuovo, descrivendone le meraviglie spesso nascoste nella quotidianità. Il confronto dialogico di Aldelmo con Sinfosio intercorre anche al livello più profondo riguardante le soluzioni (o gli argomenti) dei loro rispettivi enigmi: Aldelmo infatti ha specificamente evitato di rappresentare animali già presenti nella collezione di Sinfosio. Anche in quei casi in cui gli oggetti comuni trattati da Aldelmo sono gli stessi già scelti da Sinfosio, Aldelmo dimostra un più spiccato interesse per l'astrazione, una sensibilità tipicamente cristiana e un'inclinazione a focalizzarsi sull'inconsueto; ne sono un esempio le descrizioni enigmatiche di alcune creature non tipicamente presenti nella sua nativa Inghilterra. Questi elementi di discontinuità con l'opera di Sinfosio fanno degli *ænigmata* di Aldelmo un prodotto letterario più raffinato, adatto ad un pubblico dotto quanto il suo autore.

Sinfosio e Aldelmo sono quindi espressione di due epoche, luoghi e intenti letterari assai diversi. Gli *ænigmata* di entrambi gli autori sono stati tuttavia (o forse proprio poiché fra loro complementari) fonti più o meno dirette di alcuni dei *riddles* dell'*Exeter Book*. Esamineremo ora alcuni esempi di testi exoniensi che mostrano la loro influenza.

Oltre ad alcuni elementi descrittivi in diversi *riddles* della collezione,¹⁶ rivelano un particolare debito verso l'opera di Aldelmo i *Riddles* 33 e 38, in quanto traduzioni dirette, benché parafrasate e ampliate, di suoi *ænigmata*. Uno di questi è il seguente, il cui titolo-soluzione è *Lorica* («cotta di maglia»):

- 1 Roscida me genuit gelido de viscere tellus;
Non sum setigero lanarum vellere facta,
Licia nulla trahunt nec garrula fila resultant
Nec crocea Seres texunt lanugine vermes
- 5 Nec radiis carpor duro nec pectine pulsor;
Et tamen en vestis vulgi sermone vocabor.
Spicula non vereor longis exempta faretris.¹⁷

(La rugiadosa terra mi generò dal suo gelido ventre; | Non sono fatta del vello setoso delle lane, | Nessun luccio tira, né garruli fili risuonano, | Né vermi Seri tessono una gialla lanugine, | Né sono presa dalla spola né battuta dal duro pettine; | Eppure sono chiamata «maglia» nella lingua del popolo. | Non temo frecce tratte da una lunga faretra).¹⁸

Va innanzitutto notato l'interesse, espresso nel verso iniziale, per l'origine dell'essere rappresentato; fornire questo dato nell'incipit del componimento è un espediente descrittivo ricorrente nei testi enigmatici sia latini che antico-inglesi, tramite il quale il poeta stabilisce l'ambito di esperienze entro cui deve svolgersi l'indagine del solutore. La descrizione di Aldelmo procede poi con una serie di negazioni atte a illustrare ciò che l'oggetto *non* è; questa descrizione per negazione culmina in un paradosso finale, arricchito da un gioco di parole basato sul doppio significato di *vestis*, «veste» e «(cotta di) maglia» (si veda HOWE 1985, pp. 53-54). Un ultimo indizio, quasi superfluo dato il riferimento alla «maglia» del verso precedente, chiude il componimento.

Di questo *ænigma* è conservata nell'*Exeter Book* una versione adattata ed espansa, il *Riddle* 33:¹⁹

- 1 Mec se wæta wong, wundrum freorig,
of his innape ærist cende.

16. In particolare i *Riddles* 1, 20, 39, 68 e 80. Si veda WILLIAMSON 1977, pp. 135, 202, 276, 339-340, 369.

17. Tutte le citazioni di testi di Aldelmo sono tratte da EHWALD 1919.

18. Tutte le traduzioni sono mie.

19. Tutti i testi dei *Riddles* citati seguono l'edizione di WILLIAMSON 1977.

- Ne wat ic mec beworhtne wulle flysum,
 hærum þurh heahcræft, hygeþoncum min:
 5 wundene me ne beoð wefle, ne ic wearp hafu,
 ne þurh þreata geþræcu þræd me ne hlimmeð,
 ne æt me hrutende hrisil scribeð,
 ne mec ohwonan sceal am cnyssan.
 Wyrmas mec ne awæfan wyrda cræftum,
 10 þa þe geolo godwebb geatwum frætwað.
 Wile mec mon hwæpre sepeah wide ofer eorþan
 hatan for hæleþum hyhtlic gewæde.
 Saga soðcwidum searoþoncum gleaw,
 wordum wisfæst, hwæt þis gewæde sy.

(L'umida terra, meravigliosamente fredda, | nel suo ventre in origine mi conce-
 pì. | So di non essere fatta di velli di lana, | di pelami tramite grande abilità, nei
 miei pensieri: | trame non sono tessute per me, né ho io ordito, | né attraverso
 affollate schiere fili risuonano per me, | né sopra di me scivola ronzando una
 spola, | né per me dovrebbe il pettine battere in alcun luogo. | Vermi non mi
 tesseron con le abilità del fato, | quelli che adornano gialla seta di ornamenti. |
 Eppure, in lungo e in largo sulla terra, | mi si chiama innanzi agli uomini grade-
 vole indumento. | Di' con parole vere, di sagacia penetrante, | saggio nelle parole,
 cos'è questo indumento).

Colui che si occupò della resa di *Lorica* in antico inglese impiegò un metodo di parafrasi e rielaborazione costante in tutto il componimento, per adattare i sintetici versi latini di Aldelmo alla metrica del verso lungo anglosassone: ad ogni esametro latino corrispondono infatti due versi allitteranti in antico inglese. Per conseguire tale risultato, e seguendo gli usi della tradizione poetica anglosassone, spesso il traduttore ha fatto uso di variazioni ed espressioni formulari.²⁰

Da notare è anche l'inversione fra la traduzione del v. 4 e quella del v. 5 di *Lorica*: nel testo antico-inglese infatti i versi che rendono il v. 5 di Aldelmo precedono quelli corrispondenti al v. 4. Il testo che ne risulta può essere considerato persino più coerente del modello latino, poiché in esso la descrizione del processo di tessitura (vv. 5-8) non viene interrotta dal riferimento ai bachi da seta (vv. 9-10); sulla scorta di questo dato, alcuni critici (fra i quali DIETRICH 1859) ritengono che la traduzione giunta

20. La stessa tecnica di traduzione arricchita da parafrasi, che fa corrispondere due versi ad ogni esametro latino, è riscontrabile anche nel *Riddle 38*, l'unico altro indovinello antico-inglese che ha come modello un originale di Aldelmo (*Creatura*, il polistico conclusivo della sua collezione, già menzionato in precedenza); tuttavia questa tecnica è impiegata, nel *Riddle 38*, solo in alcuni passi del testo (i vv. 6-22, 38-65, 74-79 e 102-103), anziché nella sua interezza come avviene invece per il *Riddle 33*.

fino a noi sia stata eseguita partendo da una versione del testo latino diversa da quella ora conservata (e anch'essa più coerente nell'ordine dei propri versi, forse quello originariamente inteso da Aldelmo stesso).²¹

Infine, da sottolineare è l'assenza di una parafrasi corrispondente all'ultimo esametro del testo latino, sostituito qui con una chiusa formulare che, ricalcando quella di numerosi altri *riddles* exoniensi, invita alla soluzione dell'indovinello.

Di questo *riddle* esiste una seconda versione, quasi identica ma in dialetto northumbrico, conservata nel ms. Leiden University, Vossianus Lat. Q. 106, del IX secolo. Oltre ad altre differenze di cui non tratteremo qui, la versione cosiddetta «di Leida» dell'indovinello include una traduzione del succitato verso finale di Aldelmo, reso come segue:

13 ni anoegun ic me aerigfaerae egsan brogum,
ðeh ði n[...]n siæ niudlicae ob cocrum
(DOBBIE 1942, p. 109).

(Non temo voli di frecce terribilmente spaventosi, | benché tratte al bisogno dalle faretre).

Sulla base di queste e di altre differenze,²² è dunque plausibile ritenere che la versione in northumbrico sia antecedente, non solo dal punto di vista cronologico, ma soprattutto da quello testuale, a quella dell'*Exeter Book*, che ne costituirebbe allora un adattamento più tardo. Non va dimenticato infatti che proprio in Northumbria fu inviata da Aldelmo all'amico re Aldfrith la prima copia dei propri *ænigmata*.

Quanto a Sinfosio, il caso più evidente di un'influenza della sua collezione sugli indovinelli antico-inglesi è costituito dal *Riddle 82*. A rendere certo il legame fra il testo latino e quello in antico inglese è, come vedremo, l'atipicità della soluzione; quella che costituisce il titolo del tristico di Sinfosio è *Luscus alium vendens* («Guercio che vende aglio»):

21. Di diverso avviso è Anderson (1967), che ritiene l'inversione osservata nel testo antico-inglese un intervento intenzionale del traduttore, atto a migliorare la coerenza descrittiva del *riddle*.

22. In particolare, risultano determinanti in questo senso alcune forme preservate nel testo exoniense che appaiono corrotte rispetto alla versione di Leida del *riddle*. Una mia analisi completa di tali differenze è in corso di pubblicazione in PETRINA 2013. Si veda anche GERRITSEN 1969.

Cernere iam fas est quod vix tibi credere fas est:
 Unus inest oculus, capitum sed milia multa.
 Qui quod habet vendit, quod non habet unde parabit?²³

(Ora è possibile distinguere ciò che a malapena ti è possibile credere: | Vi è un occhio, ma molte migliaia di teste. | Chi vende ciò che ha, dove troverà ciò che non ha?)

Ciascuno dei tre versi dell'*ænigma* svolge una differente funzione: il primo include una sfida al solutore in cui viene dichiarata l'incredibilità della descrizione che segue; il secondo offre un'essenziale rappresentazione della scena dichiarata nel titolo; e il terzo allude alla professione del venditore e alla sua deficienza anatomica.

Già Dietrich (1865, p. 248), il primo a commentare estesamente tutti i *riddles* del codice, riconobbe nell'*ænigma* di Sinfosio una probabile fonte per il *Riddle 82* dell'*Exeter Book*, il cui testo è il seguente:

- 1 Wiht cwom gongan þær weras sæton
 monige on mæðle, mode snottre;
 hæfde an eage ond earan twa,
 ond twegen fet, twelf hund heafda,
- 5 hrycg ond wombe ond honda twa,
 earmas ond eaxle, anne sweoran
 ond sidan twa. Saga hwæt hio hatte.

(Un essere giunse là dove sedevano | molti uomini in assemblea, con animo sagace; | aveva un occhio e due orecchie, | e due piedi, dodici centinaia di teste, | schiena e pancia e due mani, | braccia e spalle, un collo | e due fianchi. Di' come si chiama).

Due differenze sostanziali vanno rilevate: non vi è, nel testo antico-inglese, alcun riferimento alla professione dell'essere a cui si allude; e viene qui indicato un numero più preciso di «teste» (una scelta probabilmente dettata dalle necessità allitterative del v. 4). Il *riddle* è in sostanza un'espansione del solo paradosso espresso nel verso latino centrale. Data la scarsità di elementi (viene descritta una normale persona, se non fosse per il numero incongruo di occhi e teste) l'indovinello risulterebbe probabilmente impossibile da risolvere con sicurezza senza l'ausilio dell'analogo latino, a sua volta forse irrisolvibile se non fosse preceduto dalla propria soluzione.

23. Tutte le citazioni di testi di Sinfosio sono tratte da OHL 1928.

In questi termini il *Riddle 82* può essere considerato un «neck riddle» (TAYLOR 1949), un indovinello «salva-collo»; Taylor (p. 6) spiega: «in many northern European versions of such puzzles the speaker saves his neck by the riddle, for the judge or executioner has promised release in exchange for a riddle that cannot be guessed». ²⁴ La difficoltà di giungere ad una soluzione farebbe dunque rientrare il *riddle* in questo particolare sottogenere. Altrettanto non può naturalmente dirsi dell'*ænigma* di Sinfosio, che anticipa la soluzione nel proprio titolo.

A complicare il già problematico testo del *Riddle 82* vi è poi il probabile errore scribale dell'ultimo semiverso. La corretta conclusione formulare, con cui chi pone l'indovinello ne richiede esplicitamente una soluzione, è quella, così come viene emendata dalla quasi totalità degli editori, sopra riportata: «Saga hwæt hio hatte», «di' come si chiama». Il *riddle* descrive infatti l'essere in questione in terza persona («Un essere giunse...») e chiede poi che gli venga dato un nome. Tuttavia la lezione manoscritta di questo semiverso presenta una significativa differenza, e recita: «Saga hwæt ic hatte», «di' come *mi* chiamo». Questa conclusione formulare è attestata altrove nella collezione dei *Riddles*, ma è riservata a testi nei quali è la creatura stessa da indovinare a descriversi in prima persona, e ad esigere al termine di tale descrizione di essere identificata. ²⁵ Qui invece la deissi della persona nella descrizione e quella nella richiesta di soluzione non coincidono. Ciò ha indotto studiosi come Wilcox (1996) a ritenere che il *Riddle 82* non sia in effetti un enigma vero e proprio ma un «mock riddle»; è questo un particolare sottogenere di indovinelli la cui soluzione è «*riddle*» o «*rid-dler*» (l'indovinello stesso o chi lo pone): nel chiedere «di' cosa sono» quindi l'essere non farebbe riferimento all'ingannevole descrizione precedente ma al particolare genere letterario con essa esemplificato. Tuttavia queste considerazioni, benché interessanti, sono originate da quello che con tutta probabilità non è che un semplice errore scribale (peraltro non inconsueto), ²⁶ indotto dalla presenza di formule analoghe in numerosi componimenti che precedono il *Riddle 82* nel manoscritto. ²⁷ La probabile fonte latina di questo testo sembra confermare tale ipotesi,

24. «In molte versioni nordeuropee di tali enigmi, chi parla salva il proprio collo grazie all'indovinello, poiché il giudice o il boia gli aveva promesso la liberazione in cambio di un indovinello che non potesse essere risolto».

25. Si vedano ad esempio i *Riddles 1, 6, 8 e 10*.

26. Un errore analogo si può d'altronde notare anche nei due versi finali del *Riddle 33*, discusso più sopra.

27. Di questa opinione è BITTERLI 2009, p. 88.

poiché fornisce un sicuro analogo al testo e quindi alla sua soluzione; di fatto la soluzione comune ai due testi è troppo inusuale perché possa essere attribuita ad una mera coincidenza, e l'influenza di Sinfosio può dunque in questo caso essere ritenuta certa.

Questa constatazione offre un punto di appoggio che si rivela fondamentale al fine di determinare in quali altri testi si possa ragionevolmente individuare un effettivo debito nei confronti della tradizione latina, intenzionale dunque e non prodotto dalla semplice identità dei referenti o da processi mentali simili compiuti da autori diversi. L'indovinello che precede il *Riddle 82* nel codice di Exeter (il *Riddle 81*) mostra infatti a sua volta l'influenza di Sinfosio:

- 1 Nis min sele swige, ne ic sylfa hlud
ymb * * *; unc dryhten scop
siþ ætsomne. Ic eom swiftre þonne he,
þragum strengra; he þreohtigra.
- 5 Hwílum ic me reste; he sceal rinnan forð.
Ic him in wunige a þenden ic lifge;
gif wit unc gedælað, me bið deað witod.

(La mia casa non è silenziosa, e io non faccio | rumore per ***; a noi il Signore ha affidato | un viaggio insieme. Io sono più veloce di lui, | a volte più forte; egli è più costante. | A volte io riposo; egli deve proseguire la corsa. | In lui dimorerò sempre finché vivo; | se ci separiamo, per me è morte certa).

L'indovinello mostra numerosi punti di contatto con l'*ænigma* di Sinfosio *Flumen et Piscis* («fiume e pesce»):

Est domus in terris clara quae voce resultat.
Ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.
Ambo tamen currunt hospes simul et domus una.

(Vi è sulla terra una casa che risuona con voce chiara. | Questa stessa casa rimbomba, il tacito ospite invece non emette suono. | Entrambi tuttavia corrono, l'ospite e la casa insieme).

Solo i primi tre versi del *Riddle 81* riprendono elementi del testo di Sinfosio, ampliandoli con quattro versi aggiuntivi di materiale originale. Il *riddle* inoltre non è stato composto in terza persona come l'*ænigma* latino, ma è l'*hospes* di Sinfosio a parlare in prima persona. A queste differenze formali il traduttore, con un gioco linguistico, ha associato un elemento culturale più direttamente anglosassone: al v. 2 la forma *scop* (preterito del verbo *scyppan*, «dare forma, creare, assegnare, destinare», ma omografo del termine per «cantore») arricchisce le metafore

uditive del testo con un suggestivo rimando indiretto all'esecuzione musicale.

La contiguità nel manoscritto di due *riddles* contenenti motivi tratti da Sinfosio rende più sicura l'identificazione della fonte comune ad entrambi. Nel caso del *Riddle 81* tale identificazione è fondamentale per stabilire quanto sia lecito aspettarsi che un indovinello in antico inglese si dimostri in debito nei confronti della tradizione latina: benché siano attestate, come abbiamo visto nel caso del *Riddle 33*, traduzioni più dirette di un *ænigma* latino, non dobbiamo dunque necessariamente tentare di rintracciare un rifacimento fedele dei testi originali, poiché aggiunte e rielaborazioni sono consuete, per adattare al nuovo contesto metrico, linguistico e culturale i motivi e gli elementi descrittivi mutuati dalle collezioni latine. Poiché tali rielaborazioni furono poi con tutta probabilità opera di poeti diversi, usi diversi delle stesse fonti non devono stupire.

In tre casi (i *Riddles 14*, *35* e, come si è visto, *81*) alcuni dei motivi riscontrabili nei tre versi dell'*ænigma* di Sinfosio sono stati adattati in altrettanti versi in antico-inglese; l'indovinello è stato poi completato con alcuni versi aggiuntivi contenenti materiale originale. In due di questi casi (i *Riddles 14* e *81*) i versi contenenti i motivi di derivazione latina sono quelli iniziali del componimento (vv. 1-3). Ciò sembra suggerire un ampliamento intenzionale, operato partendo proprio dai motivi tratti dalla tradizione latina, come riflesso dalla struttura stessa dei *riddles* in questione.

Un ultimo interessante esempio è offerto dall'*ænigma* di Sinfosio *Tinea* («tarlo» o «tarma»):

Littera me pauit, nec quid sit littera noui.
In libris uixi, nec sum studiosior inde.
Exedi Musas, nec adhunc tamen ipsa profeci.

(Le lettere mi hanno nutrito, ma non ho appreso cosa siano le lettere. | Ho vissuto nei libri, ma non per questo sono più studioso. | Ho divorato le Muse, ma finora non ho tuttavia fatto io stessa progressi).

L'*ænigma* è in questo caso basato su una serie di significati metaforici, contenuti nei primi emistichi, che devono essere ricondotti al loro originario senso letterale, come indicano le avversative introdotte da *nec*, «ma», nei secondi emistichi, al fine di pervenire alla soluzione, in una struttura che ripete essenzialmente lo stesso paradosso per tre volte.

Elementi descrittivi simili sono riscontrabili nel *Riddle 45*:

Moððe word fræt. Me þæt puhte
wrætlicu wyrd þa ic þæt wundor gefrægn,

bæt se wyrm forswealg wera gied sumes,
beof in þystro, þrymfæstne cwide

- 5 ond þæs strangan stapol. Stælgieſt ne wæs
wihte þy gleawra þe he þam wordum swealg.

(Una falena divorò le parole. A me ciò parve | un fatto fantastico, quando seppi di questa meraviglia, | che il verme ingoiasse alcuni canti di uomini, | ladro nel buio, il glorioso discorso | e il supporto dei forti. L'ospite predone non fu | affatto più saggio, benché avesse mangiato/compreso quelle parole).

Viene compreso, e quindi mantenuto, il gioco linguistico del verbo latino *exedo*, «divorare» (anche in senso metaforico come nell'enigma in questione); il *riddle* antico-inglese si chiude infatti con un gioco di parole basato sui due significati del verbo *swelgan*, «mangiare» e «comprendere», che forse non a caso è posto qui in una posizione di «focus», finendo per coincidere con l'ultimo termine del componimento.²⁸

Così come il testo latino, il *riddle* exoniense costituisce più un gioco di parole che un vero e proprio indovinello. Mentre l'*ænigma* latino rivela la propria soluzione nel titolo, il testo antico-inglese, in mancanza di un'analogia consuetudine di titolazione, lo fa con la propria prima parola; in entrambi i casi tutti gli elementi descrittivi che seguono non sono indizi in senso stretto per una soluzione che è già nota, quanto piuttosto, come notano Mitchell e Robinson, l'«**esplorazione di un paradosso**» (MITCHELL, ROBINSON 1982, p. 233). Mentre ciò è comune negli *ænigmata* latini, tutti preceduti da titoli che ne costituiscono la soluzione, questa forzatura della forma consueta del *riddle* è priva di analoghi nella collezione dell'*Exeter Book*.²⁹ Mentre gli *ænigmata* offrono da subito le risposte corrette, i *riddles* si limitano solitamente a porre domande, pretendendo (spesso in modo esplicito) che sia il solutore a fornire una risposta soddisfacente. Dunque il *Riddle 45* può forse apparire assai poco problematico da risolvere, se paragonato alla maggior parte degli altri indovinelli exoniensi, ma le sue caratteristiche testuali si accordano perfettamente con il sistema di indizi riscontrabile invece negli *ænigmata* latini (basato su, e non in contrasto con, la presenza delle soluzioni nei rispettivi titoli), e ciò offre una solida conferma della fonte latina del testo.

28. Si veda per un uso analogamente ambiguo di questo termine Andreas, vv. 709-710.

29. Non costituisce infatti un analogo il primo verso del *Riddle 21*, che è con tutta probabilità un'interpolazione: la A maiuscola che apre il componimento è unica per forma nell'intero codice, mentre il secondo verso dell'indovinello è analogo ad un incipit formulare attestato in quattro altri *Riddles* (16, 18, 22 e 23).

Il poeta anglosassone dunque, anziché riferirsi all'essere genericamente come *wiht*, come è consueto in molti altri *riddles* (ad esempio il già citato *Riddle 82*), lo descrive esplicitamente, come «falena» al v. 1 e come «verme» al v. 3. Questa rivelazione della soluzione fin dal principio del testo potrebbe indicare un metodo di adattamento dell'originale latino radicalmente diverso se paragonato a quello dei testi esaminati in precedenza, uno in cui l'annuncio iniziale dell'identità della creatura viene mantenuto, non in un titolo tradizionalmente assente nei componimenti antico-inglesi, ma nella prima parola dell'indovinello.

Anche da questi pochi esempi risulta evidente come il debito dei *Riddles* nei confronti degli *ænigmata* latini sia al contempo esteso e limitato: esteso nel numero di testi per i quali il poeta ha trovato elementi di ispirazione nella tradizione latina, ma limitato (salvo i due casi di traduzione più diretta da originali di Aldelmo) fu l'uso che di questi spunti venne fatto nei singoli testi, per lo più il risultato di aggiunte formulari, variazioni e giochi di parole originali al motivo di derivazione latina.

Poggiando dunque sulle solide basi gettate dalle collezioni di *ænigmata* latini, i poeti anglosassoni autori dei *riddles* ora raccolti nell'*Exeter Book* hanno saputo innovare l'antica tradizione enigmatica arricchendola di elementi autoctoni e consegnandoci i più antichi testi di questo genere in un volgare europeo.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON 1967 = G.K. ANDERSON, *Aldhelm and the Leiden Riddle*, in R.P. CREED (ed.), *Old English Poetry - Fifteen Essays*, Providence, Brown, 1967, pp. 167-176.
- BITTERLI 2009 = D. BITTERLI, *Say What I Am Called: The Old English Riddles of the Exeter Book and the Anglo-Latin Riddle Tradition*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2009.
- CONNER 1986 = P.W. CONNER, *The Structure of the Exeter Book Codex (Exeter, Cathedral Library, ms. 3501)*, «*Scriptorium*», 40/2, 1986, pp. 233-242.
- DIETRICH 1859 = F.E. DIETRICH, *Die Räthsel des Exeterbuchs - Würdigung, Lösung und Herstellung*, «*Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*», 11, 1859, pp. 448-490.
- DIETRICH 1865 = F.E. DIETRICH, *Die Räthsel des Exeterbuchs - Verfasser, Weitere Lösungen*, «*Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*», 12, 1865, pp. 232-252.
- DOBBIE 1942 = E. VAN KIRK DOBBIE, *The Anglo-Saxon Minor Poems*, New York, Columbia University Press, 1942.
- EBERT 1877 = A. EBERT, *Die Rätselpoesie der Angelsachsen*, «*Berichte über die*

- Verhandlungen der königlichen sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig», 29, 1877, pp. 20-56.
- EHWALD 1919 = *Aldhelmi Opera*, ed. R. Ehwald, in *Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi*, Berlin, Weidmann, 1919.
- GAMESON 1996 = R. GAMESON, *The Origin of the Exeter Book of Old English Poetry*, «Anglo-Saxon England», 25, 1996, pp. 135-185.
- GERRITSEN 1969 = J. GERRITSEN, *The Text of the Leiden Riddle*, «English Studies», 50/6, 1969, pp. 529-544.
- GREIN 1858 = C.W.M. GREIN, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, 2 voll., Göttingen, Georg H. Wigand, 1858.
- HOWE 1985 = N. HOWE, *Aldhelm's Enigmata and Isidorian Etymology*, «Anglo-Saxon England», 14, 1985, pp. 37-59.
- KRAPP, DOBBIE 1936 = G.P. KRAPP, E.V.K. DOBBIE, *The Exeter Book*, New York - London, Columbia University Press, 1936.
- LEO 1857 = H. LEO, *Quae de se ipso Cynevulfus (sive Cenevulfus sive Coenevulfus) poeta Anglosaxonicus tradiderit*, Halle, Hendelius, 1857.
- MACKIE 1934 = W.S. MACKIE, *The Exeter Book, Part II: Poems IX-XXXII*, London, Oxford University Press, 1934.
- MITCHELL, ROBINSON 1982 = B. MITCHELL, F.C. ROBINSON, *A Guide to Old English*, Oxford - New York, Blackwell, 1982.
- MUIR 2000 = B.J. MUIR, *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, Exeter, University of Exeter Press, 2000² (1994).
- OHL 1928 = R. OHL, *The Enigmas of Symphosius*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1928.
- OHL 1932 = R. OHL, *Symphosius and the Latin Riddle*, «The Classical Weekly», 25/25, 1932, pp. 209-212.
- ORCHARD 2005 = A. ORCHARD, *Enigma Variations: The Anglo-Saxon Riddle Tradition*, in K. O'BRIEN O'KEEFFE, A. ORCHARD (ed.), *Latin Learning And English Lore: Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge*, 1, Toronto, University of Toronto Press, 2005, pp. 284-304.
- PETRINA 2013 = A. PETRINA (a cura di), *The Medieval Translator - Traduire au Moyen Age: In Principio Fuit Interpres*, Turnhout, Brepols, 2013.
- PINSKER, ZIEGLER 1985 = H. PINSKER, W. ZIEGLER, *Die altenglischen Rätsel des Exeterbuchs - Text mit deutscher Übersetzung und Kommentar*, Heidelberg, Carl Winter, 1985.
- TAYLOR 1949 = A. TAYLOR, *The Varieties of Riddles*, in T.A. KIRBY, H.B. WOOLF (ed.), *Philologica: The Malone Anniversary Studies*, Baltimore, John Hopkins Press, 1949, pp. 1-8.
- THORPE 1842 = B. THORPE, *Codex Exoniensis*, London, The Society of Antiquaries of London, 1842.
- TRAUTMANN 1915 = M. TRAUTMANN, *Die altenglischen Rätsel (die Rätsel des Exeterbuchs)*, Heidelberg, Carl Winter, 1915.
- TUPPER 1903 = F. TUPPER, *Originals and Analogues of the Exeter Book Riddles*, «Modern Language Notes», 18/4, 1903, pp. 97-106.
- TUPPER 1910 = F. TUPPER, *The Riddles of the Exeter Book*, Boston, Ginn & Co., 1910.
- WHITMAN 1982 = F.H. WHITMAN, *Old English Riddles*, Port Credit, Canadian Federation for the Humanities, 1982.

- WILCOX 1996 = J. WILCOX, *Mock-Riddles in Old English: Exeter Riddles 86 and 19*, «Studies in Philology», 93/2, 1996, pp. 180-187.
- WILLIAMSON 1977 = C. WILLIAMSON, *The Old English Riddles of the Exeter Book*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.
- WÜLKER, ASSMANN 1898 = R.P. WÜLKER, B. ASSMANN, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, 3, Leipzig, 1898.
- WYATT 1912 = A.J. WYATT, *Old English Riddles*, Boston - London, D.C. Heath, 1912.
- ZIMMERMANN 1995 = G. ZIMMERMANN, *The Four Old English Poetic Manuscripts: Text, Context, and Historical Background*, Heidelberg, Carl Winter, 1995.

Le Meraviglie d'Oriente: due versioni a confronto

ELISA RAMAZZINA

This paper shows the partial results of a research which is still in progress. It compares two versions of the Old English text known as «Wonders of the East». The first one is contained in ms. Cotton Vitellius A xv, while the second one is contained in ms. Cotton Tiberius B v. After dealing with the thematic structure of the text, the paper shows how the two versions have undergone a process of rewriting in order to convey a Christian message. It also shows that a soteriological concern lies behind the rewriting process. Differences and similarities between the two versions are analysed with particular attention to those parts that were added or omitted.

1 LE MERAVIGLIE D'ORIENTE: TESTIMONI E PECULIARITÀ

Le *Meraviglie d'Oriente* anglosassoni¹ sono un trattato che raccoglie al suo interno un insieme di indicazioni su luoghi, tappe di viaggio ed esseri meravigliosi che possiedono qualità che li rendono fuori dal comune. Il testo presenta una divisione in capitoli costituiti da brevi descrizioni che veicolano poche ed essenziali informazioni riguardo le caratteristiche fisiche e le abitudini delle varie creature.

Tre manoscritti contengono le versioni delle *Meraviglie d'Oriente* prodotte in Inghilterra. Il codice London, British Library, Cotton Vitellius A xv risale circa all'anno 1000 (LENDINARA 2002, p. 182) e tramanda una versione anglosassone di 32 capitoli corredata di 31 illustrazioni.²

1. Per il problema delle fonti si vedano JAMES 1929 (pp. 9-11), SISAM 1953 (pp. 74-76), e LENDINARA 2009. La traduzione anglosassone risale probabilmente al periodo che va dall'870 al 940 (LENDINARA 2009, p. 44).

2. Il ms. Cotton Vitellius A xv è formato da due codicilli noti come Southwick Codex e Nowell Codex. Quest'ultimo contiene cinque testi: il frammento di S. *Cristoforo* (di cui manca la parte iniziale), le *Meraviglie d'Oriente*, la *Lettera di Alessandro ad Aristotele*, il *Beowulf* e *Giuditta* (acefalo).

Il manoscritto London, British Library, Cotton Tiberius B v³ che risale probabilmente al secondo quarto dell'XI secolo (LENDINARA 2002, p. 182), contiene sia la versione latina, nota anche come *Mirabilia*, sia quella anglosassone costituite da 38 capitoli ciascuna. In ognuno di essi il testo latino è seguito dal testo anglosassone e, nella maggior parte dei casi, dalla relativa illustrazione. Il terzo codice, il manoscritto Bodley 614, risalente probabilmente al ventennio compreso tra il 1120 e il 1140 (LENDINARA 2002, p. 182), contiene la sola versione latina composta di 49 capitoli e corredata di un ricco ciclo illustrativo. Il testo tramandato in questo codice, molto vicino ai *Mirabilia* trāditi da T, è accompagnato dalla medesima serie di illustrazioni presente in T (SISAM 1953, p. 74). Come ha fatto notare Lendinara entrambe le versioni anglosassoni discendono da un antenato comune redatto in latino dal quale derivano anche le due versioni latine; queste ultime non sono dunque le fonti dirette delle traduzioni anglosassoni tramandate da V e T (LENDINARA 2009, p. 44).

In questo lavoro saranno prese in esame e confrontate le versioni anglosassoni delle *Meraviglie d'Oriente* al fine di mostrare come esse presentino al contempo somiglianze e differenze.

Come ha ricordato la critica (RYPINS 1924, p. xlv, e LENDINARA 2002, p. 181), le versioni anglosassoni di T e V non sembrano avere un rapporto di dipendenza diretta tra di loro, ma discendono da un antenato comune separato dalla prima traduzione in antico inglese da almeno un testimone.

Le *Meraviglie d'Oriente* prodotte in Inghilterra presentano delle peculiarità rispetto alle versioni continentali: da un lato, il ricco apparato iconografico che accompagna e talvolta completa il testo aggiungendo particolari descrittivi alla rappresentazione delle varie creature, dall'altro, l'ordine dei capitoli diverso rispetto a quello del modello latino. Per quanto riguarda la disposizione dei capitoli sembra che la parte che va dal capitolo 17 al 24 debba seguire invece che precedere, come di fatto avviene, quella che va dal capitolo 25 al 32. Ciò ha fatto ipotizzare che l'antigrafo possa essere stato smembrato e ricomposto in un ordine erroneo (SISAM 1953, p. 77, e LENDINARA 2002, p. 200). Tuttavia l'ipotesi che questa modifica sia dovuta ad una precisa scelta del copista non è da escludere. È possibile infatti che questi abbia spostato alcuni capitoli per veicolare, a scopo didattico, un particolare messaggio. Il copista

3. Il ms. Cotton Tiberius B v è una collezione di testi prevalentemente scientifici. Per un elenco completo dei contenuti del manoscritto si veda JAMES 1929, p. 4. Da qui in poi il ms. Cotton Vitellius A xv sarà indicato con l'abbreviazione «V», mentre il ms. Cotton Tiberius B v sarà indicato con la lettera «T». Le citazioni sono tratte da RYPINS 1924 per la versione di V e per quella latina e da JAMES 1929 per la versione di T.

potrebbe cioè aver agito animato dal desiderio di *docere* attraverso una serie di *exempla*, come verrà precisato nel paragrafo 3.2.

2 LE MERAVIGLIE D'ORIENTE DI V E T: UN ESEMPIO DI RISCrittURA

Le versioni anglosassoni delle *Meraviglie d'Oriente* derivano da una traduzione dal latino all'anglosassone che fu probabilmente portata a termine durante l'età alfrediana o poco dopo e fu copiata almeno due volte prima di entrare a far parte dei manoscritti qui presi in esame (KNOCK 1997, p. 122).⁴

Le versioni anglosassoni delle *Meraviglie d'Oriente* presentano una serie di interventi da parte del traduttore dell'antigrafo di V e T rispetto ai *Mirabilia*.⁵ Alcuni di questi interventi hanno lo scopo di rendere il testo maggiormente comprensibile al pubblico anglosassone, mentre altri sono volti a veicolare un messaggio di carattere morale, teso a invitare il pubblico a evitare le seduzioni del demonio e a ricercare invece la grazia divina e la salvezza. Di seguito si propongono alcuni esempi di tali modifiche.

Per favorire una maggiore intelligibilità della materia narrata, il traduttore ricorre più volte all'uso dell'*amplificatio*. Infatti le denominazioni latine delle creature vengono talvolta conservate, ma il traduttore interviene con glosse esplicative per renderne chiaro il significato (KNOCK 1997, p. 125). Un esempio è riscontrabile nel capitolo 8 di V,⁶ dove vengono descritti gli Homodubii ittiofagi. Il termine latino è molto esplicito per quanto riguarda la dubbia natura umana di queste creature, tuttavia chi ha tradotto, molto probabilmente rivolgendosi a un pubblico che non comprende il latino, ha inserito una glossa esplicativa: in V ha aggiunto

4. «The text in MS British Library Cotton Vitellius A vx, the earlier of the two manuscripts [V e T], shows the work of two writers – the original translator, whose dialect is predominantly eWS, and a corrector who attempted to retranslate parts of sections 20, 21, 32 and 33 to supply material missing in his exemplar. We know that the original translation was copied at least twice before Vitellius A xv was produced, because both Old English versions go back to a bilingual MS in which a page or a pair of leaves was reversed towards the end of the text, and this manuscript must have preceded the damaged bilingual MS on which the corrector based his work. Given the predominance of eWS forms and a history of transmission before the production of Vitellius A xv, it is likely that the original translation was produced during Alfredian times or not long afterwards» (KNOCK 1997, p. 122).

5. Per una trattazione dello stile e delle tecniche usate dal traduttore si veda KNOCK 1997.

6. In T cap. 9. A causa dell'omissione del capitolo 5 dei *Mirabilia* da parte del copista di V, si ha una discrepanza tra la numerazione dei capitoli di V da una parte e del testo tramandato in T dall'altra (vedi tabella).

þæt beoð twimen («che sono creature di dubbia natura umana»), mentre in T *þæt bioð twylice* («che significa ambigui»). La nota si ripete al capitolo 17 [= T 18], dove vengono presentati gli Homodubii onocentauri.⁷

L'aggiunta più frequente riguarda tuttavia l'unità di misura usata per esprimere le distanze tra i vari luoghi. Alla misurazione latina in *stadia* (l'unica presente nei *Mirabilia*) viene accostata ripetutamente quella in *leghe* (KNOCK 1997, p. 125) per rendere maggiormente comprensibile al pubblico il computo delle distanze; si veda ad esempio il capitolo 1, dove viene presentata la colonia di Antimolima e ne viene fornita la distanza da Babilonia:

V (1): [...] þanon is to Babilonia þæs læssan milgetæles stadio hundteontig 7 eahta 7 lx 7 þæs miclan milgetæles þe leones hatte fiftyne 7 hundteontig.

T (1): [...] þanon is to Babilonia þæs læssan milgetæles stadio hundteontig 7 eahta 7 syxtig 7 þæs micclan milgetæles þe leuua hatte fiftyne 7 hundteontig.

(Da lì a Babilonia ci sono 168 dell'unità di misura minore chiamata stadia e 115 nell'unità di misura maggiore chiamata leghe).

Si noti come in T il copista abbia preferito sostituire la cifra in numeri romani con la dicitura per esteso, per facilitare ulteriormente la comprensione del lettore. Nonostante ciò, il tentativo di rendere comprensibili tali distanze anche al pubblico anglosassone non risulta particolarmente riuscito perché da una attenta analisi del testo si possono dedurre errori nel calcolo delle equivalenze (MITTMAN, KIM 2010, p. 16).

Il traduttore non manca di attualizzare la materia narrativa, affiancando ad elementi mitologici di derivazione greca, che potevano risultare scarsamente intellegibili al pubblico anglosassone, miti autoctoni. È il caso delle formiche cercatrici d'oro presentate nel capitolo 9 di V [= T 10]; per individuare il fiume di cui si parla, vengono forniti i nomi del corso d'acqua stesso e del luogo in cui questo si trova. Mentre i *Mirabilia* si limitano a fornire la terminologia di origine greca, il testo anglosassone affianca al termine *gorgoneus* un paragone con le Valchirie, associandole alle Gorgoni a causa della loro relazione con l'oltretomba:

Mirabilia (x): Capi fluius in eodem loco appellatur gorgoneus [...]

V (9): Capi hatte seo ea in þære ilcan stowe þe is haten gorgoneus þæt is wælkyrging

7. Purtroppo in V il folio 103r è danneggiato e di conseguenza il sostantivo con cui la denominazione *Homodubii* viene glossata non risulta leggibile. Rypins ha emendato il testo riprendendo il vocabolo usato in precedenza; questa soluzione pare valida poiché anche in T viene usato il termine *twylice* per entrambi i capitoli.

T (10): Capi hatte seo ea in ðære ylcan stowe þe is haten gorgoneus þæt is wælcyrġinc.

(Capi si chiama il fiume nello stesso posto che è detto Gorgoneus, che significa valchiriesco).

Il medesimo collegamento tra figure mitologiche si trova nel capitolo 4, dove vengono descritti animali con due teste e otto zampe. Nel testo latino la particolarità dei loro occhi è data dalla somiglianza con quelli delle figure mitologiche greche; nel testo anglosassone il riferimento alle Gorgoni è invece sostituito da un paragone con le Valchirie:

Mirabilia (IV): oculos habent gorgoneus

V (4): þa deor habbað eahta fet 7 wælcyrġan eagan

T (4): þa deor habbað eahta fet 7 wælcyrġan eagan.

(Gli animali hanno otto piedi e occhi di Valchiria).

In due casi, poi, il traduttore aggiunge un commento sulle creature descritte. È il caso dei capitoli 3 e 4, che sono accomunati dalla descrizione di animali che, se toccati, si incendiano.⁸ Qui, il traduttore sceglie di chiosare la conclusione di queste due sezioni con una nota breve ed essenziale tesa a sottolineare il senso di meraviglia suscitato da queste creature. Si tratta infatti di galline incendiarie e di animali con otto zampe e due teste. I due commenti, che presentano una struttura molto simile e sono caratterizzati dall'uso del medesimo aggettivo (*unġefræġelicu*) e dalla variazione del sostantivo (*liblac* nel cap. 3 e *deor* nel cap. 4), creano quindi un parallelismo tra i capitoli 3 e 4:

V (3): þæt syndon unġefræġelicu liblac

T (3): þæt syndon unġefræġelicu lyblac

(Queste [creature] sono una stregoneria inaudita).

V (4): þæt syndon þa unġefræġelicu deor

T (4): þæt syndon unġefræġelicu deor.

(Questi sono animali inauditi).

Inoltre non mancano interventi tesi a piegare la materia narrativa al fine didattico e a veicolare il messaggio morale a cui si accennava in precedenza. Ad esempio al capitolo 9 di V [= T 10] compaiono, accanto alle formiche cercatrici d'oro, uomini che le ingannano per sottrarre loro con

8. A questo proposito si veda anche KIM, MITTMAN 2010.

un astuto espediente l'oro faticosamente trovato. Essi giungono sul posto con cammelli maschi e femmine; caricano la preziosa refurtiva sul dorso delle femmine e le cavalcano dandosi alla fuga mentre i maschi vengono usati come diversivi per distrarre le formiche che, altrimenti, essendo molto veloci, li raggiungerebbero in brevissimo tempo.⁹ Il traduttore anglosassone sembra condannare l'inganno e il furto, poiché sceglie di sottolineare la responsabilità degli uomini nell'azione insidiosa. Mentre nei *Mirabilia* sono le cammelle a fuggire con gli uomini, il traduttore preferisce dare precedenza agli uomini e solo in seconda istanza menziona gli animali e ribadisce, attraverso un'aggiunta, che essi fuggono con l'oro:

Mirabilia (x): foeminae transeunt flumen cum hominibus [...]

V (9): þonne þa men mid þam merun 7 mid þam golde ofer þa ea fareð

T (10): þonne þa men mid þam myran 7 mid þam golde ofer ða ea farað.

(Allora gli uomini attraversano il fiume con le cammelle e con l'oro).

Dagli esempi proposti risulta dunque chiaro come il traduttore intervenga sul testo per renderlo più efficace. Egli infatti lo modifica aggiungendo, laddove necessario, note esplicative che hanno il compito di renderlo maggiormente accessibile al destinatario (KNOCK 1997, p. 124). Egli ricorre inoltre all'aggiunta di commenti che, se da un lato sono volti ad accrescere il senso di meraviglia nel pubblico, dall'altro aiutano a catturarne l'attenzione creando una serie di rimandi che gli sono familiari. Infine, si nota come egli intervenga sulla materia narrativa, piegandola a scopi didattici.

3 LE MERAVIGLIE D'ORIENTE DI V E T: ANALOGIE E DIVERGENZE

Come si è già accennato in precedenza, V e T contengono le due versioni diverse della medesima traduzione in anglosassone dei *Mirabilia* (KNOCK 1997, p. 121). I due manoscritti sono tuttavia molto diversi l'uno dall'altro: V contiene testi di varia natura che condividono però un tema comune, ovvero lo scontro fra il Bene e il Male;¹⁰ mentre T è una colle-

9. Nelle *Meraviglie d'Oriente* è omessa la ragione per cui i soli cammelli maschi vengono lasciati in balia delle formiche che li divorano mentre gli uomini fuggono cavalcando le femmine. Il motivo è tuttavia specificato da Erodoto che narra come i maschi siano più lenti delle femmine (LECOUTEUX 1982, 2, p. 209).

10. Molto è stato detto sul possibile filo conduttore che lega i testi di V. Sisam (1953, pp. 65-96) sostiene che V sia una collezione di testi riguardanti creature mostruose e che S. Cristoforo e Giuditta siano stati aggiunti a una collezione di testi preesistente. Powell (2006,

zione di testi scientifici, tra i quali si trovano per esempio una *mappa mundi*, gli *Aratea* di Cicerone, brani dal *De concordia solaris et lunaris motus* ma anche una preghiera alla Trinità.¹¹ Si mostrerà ora come le *Meraviglie d'Oriente*, sebbene siano state inserite in codici così dissimili, condividano il medesimo messaggio cristiano.

Un confronto tra i due testi anglosassoni mostra come essi presentino al contempo somiglianze e differenze. In primo luogo, come appare chiaro dalla tabella, tutti i capitoli contenuti in V sono presenti anche in T, malgrado alcuni presentino delle modifiche; anche la loro disposizione è la medesima, fatta eccezione per l'omissione del quinto capitolo in V. Tuttavia T presenta 6 capitoli in più rispetto a V, di cui 5 sono stati aggiunti nella parte finale del testo.

3.1 La struttura del testo

A livello strutturale, il testo delle *Meraviglie d'Oriente* contenuto in V può essere diviso in due parti. I primi 12 capitoli sono caratterizzati da una sorta di struttura binaria, ovvero, ogni coppia di capitoli presenta un argomento comune. La prima descrive degli ovini, i capitoli 3 e 4 animali che si incendiano se toccati, i due successivi sono accomunati dalla presenza di serpenti, il settimo e l'ottavo da creature dalla dubbia umanità, nel nono e nel decimo sono presenti cammelli, mentre nell'undicesimo e nel dodicesimo si trovano creature parzialmente umane, gigantesche e i cui corpi sono di tre colori.

Dal tredicesimo capitolo sino alla conclusione, la struttura non è più così marcata, in quanto le sezioni non sono più raggruppabili in coppie. Tuttavia il compositore istituisce una fitta rete di rimandi intratestuali ed intertestuali (che interessano anche la prima parte del testo) che collegano le varie sezioni delle *Meraviglie*. Solo i capitoli 24, 25, 26 e

p. 10) afferma che alla base della compilazione di V vi sia «an interest in rulers and rulership, particularly in the ethical conflicts that arise in their interactions with foreign peoples as those rulers defend and expand their kingdoms». Estes (2010, p. 371) interpreta il manoscritto come «a book about the East» in cui i testi sono accomunati dalla ambientazione ad est rispetto all'Inghilterra; questo discorso coinvolgerebbe anche *Beowulf* in quanto gli eventi narrati vedono protagonisti Danesi e Geati. Nonostante le posizioni citate siano indubbiamente valide, la tematica dello scontro fra Bene e Male sembra collegare in modo più convincente tutti i testi contenuti in V. Infatti in ognuno di questi testi vi è un conflitto che coinvolge personaggi che rappresentano il Bene e altri che rappresentano il Male: ad esempio san Cristoforo sconfigge il tiranno Dagnus, Giuditta uccide Oloferne, Beowulf annienta Grendel, la madre di questo e il drago e nelle *Meraviglie d'Oriente*, Alessandro Magno annienta le gigantesse mostruose (cap. 27 di V).

11. Per un elenco completo dei contenuti di T si veda JAMES 1929, p. 4.

27 riprendono l'organizzazione della prima parte, essendo accomunati i primi due dall'accenno alle pietre preziose e gli altri due dalla presenza di donne androgine.

La disomogeneità tra le due parti è dovuta principalmente al fatto che si tratta di un testo tradotto, il cui modello era dotato di una struttura disarmonica alla quale il compositore delle *Meraviglie d'Oriente* anglosassoni si è dovuto adattare per la riscrittura.

La versione tramandata da T presenta una sequenza di capitoli quasi identica, ma con alcune variazioni rispetto a V. In primo luogo, la presenza del capitolo riguardante Hascellentia ovvero il regno delle cose buone (cap. 5) interrompe la sequenza delle coppie che riprende negli ultimi quattro capitoli. Come si può evincere dalla tabella i capitoli 35 e 36 sono accomunati dalla presenza di un uccello mitologico (rispettivamente il grifone e la fenice), mentre gli ultimi (capp. 37 e 38) sono caratterizzati dalla presenza del fuoco.¹² Inoltre la coppia di capitoli relativa ai cammelli (capp. 9 e 10 di V) è assente in T. Infatti al capitolo 11 di T al posto dei cammelli si trova *miclan menigeo ylpenda* («una grande quantità di elefanti»). Poiché nei *Mirabilia* si legge *moltitudo elephantorum*, è lecito supporre che la lezione di T sia quella più conservativa, mentre *miclan mænegeo olfenda* («una grande quantità di cammelli») sia un'innovazione, inserita dal copista della versione tramandata in V. È possibile che egli abbia confuso due termini, che, esclusa la prima lettera e scritti secondo le modalità della grafia insulare, potevano sembrare molto simili: è infatti verosimile che egli abbia scambiato *ylpenda* («elefanti») per *olfenda* («cammelli»). Malgrado ciò la «struttura a coppie» della prima parte del testo, unitamente al fatto che nel capitolo immediatamente precedente sono menzionati per la prima volta i cammelli, lascia supporre che il compositore delle *Meraviglie d'Oriente* trådite in V abbia effettuato la sostituzione al capitolo 10 deliberatamente, per formare la coppia.

3.2 La struttura tematica: una possibile lettura allegorica

Da un punto di vista tematico le versioni anglosassoni delle *Meraviglie d'Oriente* si prestano ad una lettura allegorica che sembra basarsi sul contrasto tra Bene e Male. Da un lato, infatti, si può notare come il testo presenti le varie creature non solo secondo un criterio geografico,¹³ ma anche attraverso una sorta di progressione che va dall'animale più

12. Si vedrà più avanti come il capitolo 37 di T raffiguri Iannes all'inferno e di come egli ne descriva al fratello i tormenti.

13. Un esempio di organizzazione secondo il criterio geografico è costituito dai capitoli 10, 13, 14 e 15 di V, che sono ambientati nei pressi del fiume Brixonte.

comune all'uomo organizzato socialmente passando attraverso creature ibride.¹⁴ Questa tecnica, che mira a stupire il destinatario creando un senso di meraviglia crescente, viene talvolta utilizzata anche nei singoli capitoli già nel modello latino, dove le creature, soprattutto quelle animali, sono presentate dapprima come normali e solo in un secondo momento come esseri mostruosi.¹⁵

Dall'altro lato, è possibile constatare come vi sia una progressione che va da una connotazione alquanto negativa delle razze mostruose ad una più positiva degli uomini caratterizzati da comportamenti esemplari. A tal proposito Austin sostiene che l'interesse per le razze mostruose all'interno delle *Meraviglie d'Oriente* sia soteriologico e che esse siano disposte progressivamente in base alla grazia divina che meritano.¹⁶ L'ipotesi di Austin è però solo parzialmente condivisibile poiché la disposizione dei capitoli non suggerisce l'idea di una precisa gerarchia. È vero che c'è una tendenza alla gerarchizzazione delle meraviglie, tuttavia non si procede linearmente dall'animale all'uomo. Ad esempio, dopo una serie di animali e di ibridi, i capitoli dal 22 al 25 di V (= T 23-26) presentano creature descritte positivamente come il vigneto d'oro e le persone oneste che abitano la montagna altissima (capp. 24 e 25), che si prestano anche ad un'interpretazione religiosa; tuttavia i capitoli 26 e 27 (= T 27 e 28) non seguono questa tendenza e tornano a descrivere donne androgine dagli attributi mostruosi. È dunque chiaro come il climax ascendente venga interrotto per poi riprendere nei capitoli finali. Non si tratta quindi di una gerarchia vera e propria ma è possibile affermare che nella prima parte del testo si ha una prevalenza di creature mostruose, mentre nella parte finale sono preponderanti le descrizioni di creature non mostruose che costituiscono *exempla* positivi.

14. Come ha notato Austin (2002, p. 28): «The anonymous compiler re-arranged the order of the texts and images so that the marvels begin with animals, progress to human with bestial characteristics, and end with humans who enjoy cooked food, clothing and political organization». Questo modo di procedere è stato notato anche da Estes (2010, p. 363): «Early on the text describes familiar-looking animals such as roosters and wild beasts [...]. As the text progresses, the animals become more and more marvellous [...]. Also woven into the text are descriptions [...] of a variety of human or partially human beings».

15. Si veda ad esempio il capitolo 5 di V in cui sono presentate le anfisibene: *þeos stow hafað nædran. þa nædran habbað twa heafdu þara eagan scinað nihtes swa leohte swa blæcern* («In questo posto ci sono dei serpenti. I serpenti hanno due teste, gli occhi delle quali splendono come lanterne nella notte»). Come si può notare, il compositore presenta in un primo momento dei generici «serpenti» e solo dopo rivela i particolari che li rendono mostruosi, ovvero le «due teste» e gli occhi brillanti.

16. «I will suggest [...] that the Wonders' interest in this peoples is soteriological: the individual marvels are arranged to show the hierarchical spectrum of those people to whom God offers grace» (AUSTIN 2002, p. 28).

È di conseguenza più corretto affermare che il compositore delle *Meraviglie d'Oriente* anglosassoni basi la trattazione su una serie di contrasti tra il Male, rappresentato dai mostri e da uomini che compiono azioni deprecabili (vedi cap. 9 di V = T 10), e il Bene personificato ad esempio da persone oneste, ospitali e generose (capp. 25, 29 e 30). In quest'ottica nella versione anglosassone le creature mostruose assumono, come nella tradizione fisiologica, la funzione di *exempla* negativi. A conferma di ciò è possibile citare alcuni esempi, tra i quali i serpenti dei capitoli 5 e 6 di V (= T 6 e 7), che alludono a Satana; proprio per questo motivo, a proposito dei serpenti Corsia, si precisa che il contatto con essi è fatale:¹⁷ *gif hy hwilcne man sleað opþe â æthrineð þonne swylteð he sona* («se qualcuno prova ad ucciderli o a toccarli, allora muore subito»). Il sedicesimo capitolo inoltre descrive un luogo infestato da enormi draghi che lo rendono assai impervio; l'esposizione si chiude in modo sibillino: *ne mæg nan man na yþelice on þæt land gefaran* («nessuno può viaggiare facilmente in quella terra»). Questa indicazione può essere interpretata da un punto di vista metaforico. Anche il drago, così come il serpente, rappresenta Satana, proprio come accade nell'*Apocalisse*,¹⁸ in questo modo il compositore vuole ammonire il destinatario del testo contro i pericoli delle seduzioni demoniache e consiglia dunque di evitarle.

Un ulteriore *exemplum* negativo è fornito dal capitolo 17 di V (= T 18), che descrive una specie ibrida, per metà umana e per metà animale ed è per questo definita *twimen* («creature di dubbia natura umana»): gli Homodubii onocentauri. La particolare voce (*lipelice stefne*, «voce soave») attribuita a queste creature richiama la tradizione fisiologica, la quale accomuna onocentauro e sirena poiché entrambi utilizzano la propria voce per ingannare gli uomini.¹⁹

Infine, tra le creature parzialmente umane che è possibile associare al demonio vi sono i Donestri, che, con gli Hostes, sono una delle due razze antropofaghe trattate nelle *Meraviglie d'Oriente* (cap. 20 in V; cap.

17. A tal proposito si ricordi il serpente che nella *Genesi* biblica seduce con l'inganno i Progenitori.

18. Vedi *Ap*, 12, 7-9: «Scoppiò quindi una guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. Il drago combatteva insieme con i suoi angeli, ma non prevalsero e non ci fu più posto per essi in cielo. Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e Satana e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli».

19. Il *Fisiologo* greco propone addirittura un'unica moralizzazione per sirene e onocentauri; gli uomini che si allontanano dalla Chiesa sono paragonati alle due creature e si dice che «Costoro sono simili alle sirene e agli ippocentauri: infatti con le loro parole dolci e seducenti, come le sirene, ingannano i cuori dei semplici. Perché le cattive conversazioni corrompono i buoni costumi» (DOLCETTI CORAZZA 1992, p. 53).

21 in T). Si tratta di creature diaboliche poiché, attraverso l'inganno, catturano l'ignaro viaggiatore per cibarsene. Esse infatti conoscono tutte le lingue umane e le usano con lo straniero chiamando lui e i suoi parenti per nome, lo catturano e lo divorano risparmiando la testa, sulla quale piangono dopo il macabro pasto. I Donestri usano quindi il medesimo dono che ricevettero gli apostoli attraverso la Pentecoste, ovvero la conoscenza di tutte le lingue del mondo, non per farsi portatori del Verbo, bensì per sedurre lo sventurato, che cade nella loro trappola. Il comportamento dei Donestri ricorda dunque Satana: essi seducono il viaggiatore con *leaslicum wordum* («parole false»), proprio come il serpente, che nella tradizione cristiana, a partire dalla letteratura sapienziale, viene identificato con il Demonio, convinse Eva a mangiare il frutto proibito. Risulta perciò chiaro l'intento didattico che il capitolo cela: l'uomo deve evitare le false attrattive e le seduzioni del demonio per sfuggire alle fauci dell'Inferno e alla dannazione eterna.

La simbologia religiosa di alcuni vegetali e la presentazione di *exempla* positivi contrastano quelli negativi. Tra le piante descritte nelle *Meraviglie d'Oriente* è possibile citare quelle del capitolo 19 (= T 20) che sono *lawernbeame and eletreowum onlic* («simili all'alloro e all'ulivo») e il vigneto d'oro descritto nel capitolo 24 (= T 25). L'ulivo è citato nella Bibbia come simbolo di pace in associazione con il Diluvio universale,²⁰ mentre la vite rappresenta Cristo.²¹ Ciò è confermato dal fatto che quest'ultima è localizzata *æt sunnan upgonge* («vicino al sorgere del sole»); anche il sorgere del sole è infatti simbolo di Cristo risorto, tant'è vero che gli edifici sacri venivano costruiti con l'abside rivolta verso Oriente. A questo proposito si noti come l'illustrazione relativa al capitolo di T mostri tre viti, che rappresentano la Trinità, e come quella centrale formi una croce con il ramo orizzontale a cui si avvinghiano i tralci.

A fianco della simbologia legata ai vegetali vi sono gli *exempla* positivi di uomini le cui abitudini sono apprezzabili. Alcuni esempi si trovano nel capitolo 25 (= T 26), dove si accenna a *gedefelice menn* («uomini onesti») e nel capitolo 30 (= T 31), dove sono descritti *fremfulle men* («uomini generosi») che donano una donna ai loro ospiti prima che essi

20. Nella *Genesi* (8, 11) l'ulivo rappresenta il placarsi della collera divina: «E la colomba tornò da lui verso sera; ed ecco, aveva nel becco una foglia fresca d'ulivo. Così Noè capì che le acque erano diminuite sopra la terra».

21. Si veda ad esempio il capitolo 5 di V in cui sono presentate le anfisibene: *þeos stow hafað nædran. þa nædran habbað twa heafdu para eagan scinað nihtes swa leohte swa blæcern* («In questo posto ci sono dei serpenti. I serpenti hanno due teste, gli occhi delle quali splendono come lanterne nella notte»). Come si può notare, il compositore presenta in un primo momento dei generici «serpenti» e solo dopo rivela i particolari che li rendono mostruosi, ovvero le «due teste» e gli occhi brillanti.

lascino le loro terre; la loro umanità provoca un senso di meraviglia in Alessandro Magno e lo induce a risparmiarli.

Una considerazione a parte merita il capitolo 29 (= T 30), che presenta *gæstlipende men* («uomini ospitali») i quali hanno sottomesso molti tiranni. Gli uomini ospitali si contrappongono agli *elreordge men* («uomini barbari») del capitolo 18 (= T 19) che sono descritti come *þa wyrstan men 7 þa elreorgestan* («gli uomini peggiori e più barbari»), poiché hanno soggiogato cento re²² e si configurano dunque come despoti. Il capitolo 29 sembra quindi essere il capovolgimento in positivo del diciottesimo e il dispotismo del popolo barbaro pare in un certo senso sconfitto dal buon governo degli «uomini ospitali». La contrapposizione tra i due capitoli bene esemplifica il contrasto tra Bene e Male su cui si basano le *Meraviglie d'Oriente* anglosassoni. Alla luce di questo esempio è possibile affermare, riguardo al problema della dislocazione dei capitoli a cui si accennava in precedenza, che probabilmente l'antigrafo fu smembrato e riassembleato nell'ordine sbagliato, come sostengono Sisam (1953, p. 77) e Lendinara (2002, p. 200); ma è anche possibile che il copista dell'antigrafo abbia scelto deliberatamente di riorganizzare la disposizione dei capitoli. Difatti se i capitoli dal 17 al 24 (= T 18-25) fossero seguiti a quelli dal 25 al 32 (= T 26-33), il compositore non avrebbe potuto organizzare il testo secondo un climax ascendente che vede nella prima parte una prevalenza di esempi negativi e nella seconda la preponderanza di esempi positivi. Il popolo barbaro e i Donestri non avrebbero preceduto, ma seguito gli uomini generosi e quelli ospitali e soprattutto il capovolgimento in positivo dalla tirannia nel capitolo 18 al buon governo nel capitolo 29 sarebbe risultato in un peggioramento, poiché all'esempio positivo sarebbe seguito quello negativo. In questo modo l'invito rivolto al destinatario a rifuggire il Male e a cercare il Bene non avrebbe avuto lo stesso impatto, risultando meno efficace. Da questo punto di vista, la nuova disposizione dei capitoli come scelta consapevole sarebbe parte del processo di riscrittura che ha interessato il testo.

Anche l'omissione del capitolo riguardante Hascellentia da parte del copista di V²³ potrebbe essere stato un intervento intenzionale e quindi anch'esso parte del processo di riscrittura. Infatti, siccome nella prima parte del testo le creature sono elencate secondo una progressione che

22. In T i re sottomessi sono 110.

23. A questo proposito Lendinara (2002, p. 182) sostiene che «Il fatto che tutta la prima parte della versione anglosassone sia stata omessa nel ms. Vitellius dimostra come il testo sia stato ripreso da una versione bilingue, analoga a quella del ms. Tiberius, estrapolando il testo anglosassone compreso tra un'illustrazione e l'altra e omettendo queste righe solo perché non erano seguite da un'illustrazione».

va dall'animale più comune all'uomo, passando per creature ibride e mostruose, l'introduzione di un capitolo relativo ad una terra *eallum godum gefylled* («piena di tutte le cose buone») in questa parte del testo avrebbe interrotto l'ascesa verso il meraviglioso. Se così fosse, il copista di V si rivelerebbe più attento di quello di T nel rispetto della struttura tematica del testo.

Nondimeno, la struttura della versione delle *Meraviglie d'Oriente* contenuta in T, arricchita di cinque capitoli nella parte finale rispetto a quella di V, appare più completa e incisiva da un punto di vista didattico. Non solo il capitolo 34 riprende la simbologia legata alla vite e quindi l'accostamento a Cristo, ma il capitolo 36 descrive la fenice, che, anche nella tradizione fisiologica, è associata alla Resurrezione; anche in T infatti il meraviglioso uccello risorge dalle fiamme: *of his æðme æfter þu-send gearum he fyr onæleð 7 þonne geong upp of þam yselum eft ariseþ* («Dal suo alito dopo mille anni si accende una fiamma e allora risorge dalle ceneri ringiovanita»). L'aggiunta più interessante è tuttavia quella rappresentata dall'ultimo capitolo, che riguarda Iannes e Iambres.²⁴ Il capitolo narra di come Iambres apra il libro di magia del fratello e di come quest'ultimo, dall'Inferno, lo ammonisca contro l'uso della magia e lo inviti a cercare il Bene:

Bu, broðor, ic naht unrihtlice eom dead, ac soðlice 7 rihtlice eom dead 7 Godes dom wið me standeð for þam ðe ic wæs ana wisera þonne ealle dryas 7 ic wiðstod twam gebroðrum Moyses hatte 7 Aaron [...]. Nu min broðer Mambre beheald þe on pinum life þæt ðu do wel þinum bearnum 7 pinum freondum, for þan þe on helle ne byð nawiht godes nemðe unrotnys 7 þystru [...].

(Fratello, sono morto non ingiustamente ma giustamente sono morto e il giudizio di Dio è contro di me perché io solo fui più saggio di tutti gli altri maghi e mi opposi ai due fratelli chiamati Mosè e Aaron [...]. Ora, Iambres, fratello mio, stai attento a fare del bene ai tuoi figli e ai tuoi amici perché all'Inferno non c'è niente di buono, solo tristezza e oscurità [...]).

L'invito di Iannes non sembra rivolto esclusivamente al fratello, bensì al destinatario del testo, ovvero il cristiano che, nel corso della sua vita, deve evitare le seduzioni del demonio e ricercare la grazia divina e la salvezza.

24. Come ricorda Austin (2002, p. 44), il brano sembra derivare dal testo apocrifo noto come *La penitenza di Iannes e Iambres* riguardante i due fratelli egiziani.

4 CONCLUSIONI

Dall'analisi svolta si può osservare come il traduttore del testo anglosassone dal quale derivano le versioni delle *Meraviglie d'Oriente* contenute in V e in T intervenga attivamente sul testo in due direzioni: da una parte egli cerca di rendere maggiormente comprensibile tutto ciò che può risultare poco accessibile al pubblico anglosassone, mentre dall'altra egli manipola la materia narrativa per piegarla allo scopo didattico. Alla base delle *Meraviglie d'Oriente* vi è quindi un discorso soteriologico, che tuttavia non riguarda le creature descritte, né è teso a mostrare la gerarchia delle creature a cui Dio dispensa la grazia (vedi AUSTIN 2002, p. 28), bensì destinato al pubblico al quale viene rivolto un monito: è necessario rifuggire i tentativi di seduzione demoniaci e ricercare la grazia divina e la salvezza attraverso un comportamento corretto.

Infine, dal confronto tra le versioni tramandate da V e T emerge che, nonostante sostanziali differenze, esse celano al loro interno il medesimo messaggio cristiano.

TABELLA Sinossi dei contenuti delle *Meraviglie d'Oriente* in V e in T.

MS. V	MS. T
1 Pecore	1 Pecore
2 Mercanti, arieti grandi come buoi, Monumenti di Alessandro	2 Mercanti, arieti grandi come buoi, Monumenti di Alessandro
3 Galline urenti	3 Galline urenti
4 Animali incendiari con due teste e otto zampe d'uccello	4 Animali incendiari con due teste e otto zampe d'uccello
<i>omesso</i>	5 Hascellentia (regno delle cose buone)
5 Serpenti a due teste (anfisibene)	6 Serpenti a due teste (anfisibene)
6 Onagri e serpenti Corsia	7 Onagri e serpenti Corsia
7 Cinocefali	8 Cinocefali
8 Homodubii ittiofagi	9 Homodubii ittiofagi
9 Formiche cercatrici d'oro	10 Formiche cercatrici d'oro
10 Nilo, Brixonte, cammelli	11 Nilo, Brixonte, elefanti
11 Uomini con corpi bianchi e due facce in una sola testa	12 Uomini con corpi bianchi e due facce in una sola testa

12 Leontocefali	13 Leontocefali
13 Hostes	14 Hostes
14 Lertici	15 Lertici
15 Acefali (Blemmi)	16 Acefali (Blemmi)
16 Draghi	17 Draghi
17 Homodubii onocentauri	18 Homodubii onocentauri
18 Popolo Barbaro, Laghi del Sole e della Luna	19 Popolo Barbaro, Laghi del Sole e della Luna
19 Alberi simili a alloro e ulivo	20 Alberi simili a alloro e ulivo
20 Donestri	21 Donestri
21 Panoti	22 Panoti
22 Uomini con occhi infuocati	23 Uomini con occhi infuocati
23 Tempio e vescovo	24 Templi e sacerdote del Tempio del Sole
24 Vigneto d'oro	25 Vigneto d'oro
25 Montagna altissima, persone oneste, pietre preziose	26 Montagna altissima, persone oneste, pietre preziose
26 Donne barbute	27 Donne barbute
27 Donne giganti con zanne di cinghiale	28 Donne giganti con zanne di cinghiale
28 Catini, uomini che si nutrono di carne cruda e miele	29 Catini, uomini che si nutrono di carne cruda e miele
29 Uomini ospitali con molti re	30 Uomini ospitali con molti re
30 Uomini generosi	31 Uomini generosi
31 Alberi che producono pietre preziose	32 Alberi che producono pietre preziose
32 Sigelwara (Etiopi)	33 Slhearwan (Etiopi)
	34 Vigneti, letto d'avorio
	35 Montagna Adamans, grifone
	36 Fenice
	37 Montagna che arde, uomini neri
	38 Iannes e Iambres

BIBLIOGRAFIA

- AUSTIN 2002 = G. AUSTIN, *Marvelous Peoples or Marvelous Races? Race and the Anglo-Saxon «Wonders of the East»*, in T.S. JONES, D.A. SPRUNGER (eds), *Marvels, Monsters and Miracles. Studies in the Medieval and Early Modern Imaginations*, Kalamazoo, Western Michigan University, 2002, pp. 25-51.
- COCKAYNE 1861= T.O. COCKAYNE, *Narratiunculae Anglice Conscriptae*, London, R. Smith, 1861.
- DOLCETTI CORAZZA 1992 = V. DOLCETTI CORAZZA, *Il Fisiologo nella tradizione letteraria germanica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.
- ESTES 2010 = H. ESTES, *Wonders and Wisdom: Anglo-Saxons and the East*, «English Studies», 91/4, 2010, pp. 360-373.
- JAMES 1929 = M.R. JAMES, *Marvels of the East. A Full Reproduction of the Three Known Copies with Introduction and Notes by Montague Rhodes James*, Oxford, Oxford University Press, 1929.
- KNOCK 1997 = A. KNOCK, *Analysis of a Translator: the Old-English «Wonders of the East»*, in J. ROBERTS, J.L. NELSON, M. GODDEN (eds), *Alfred the Wise. Studies in Honour of Janet Batley on the Occasion of Her Sixty-fifth Birthday*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997, pp. 121-126.
- LECOUTEUX 1982 = C. LECOUTEUX, *Les Monstres dans la Littérature allemande du Moyen Age*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982.
- LENDINARA 2002 = P. LENDINARA, *Di meraviglia in meraviglia*, in F. DE VIVO (a cura di), *Circolazione di uomini, di idee e di testi nel Medioevo germanico. Atti del xxv Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica* (Cassino - San Vincenzo al Volturno - Montecassino, 27-29 Maggio 1998), Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2002, pp. 177-229.
- LENDINARA 2009 = P. LENDINARA, *The Letter of Fermes: Not Only Marvels*, in K. DEKKER, K.E. OLSEN, T. HOFSTRA, (eds), *The World of Travellers: Exploration and Imagination*, Leuven, Peeters, 2009, pp. 31-60.
- MITTMAN, KIM 2010 = A.S. MITTMAN, S.M. KIM, *Anglo-Saxon Frames of Reference: Framing the Real in the «Wonders of the East»*, «Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art», 2, 2010, pp. 1-19.
- ORCHARD 1995 = A. ORCHARD, *Pride and Prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf Manuscript*, Cambridge, D.S. Brewer, 1995.
- POWELL 2006 = K. POWELL, *Meditating on Men and Monsters: A Reconsideration of the Thematic Unity of the Beowulf Manuscript*, «The Review of English Studies», n.s., 53/228, 2006, pp. 1-15.
- RYPINS 1924 = S. RYPINS, *Three Old English Prose Texts in MS Cotton Vitellius A xv*, Oxford, Oxford University Press, 1924.
- SISAM 1953 = K. SISAM, *The Compilation of the Beowulf Manuscript*, in K. SISAM (ed.), *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1953, pp. 65-96.

Alcune considerazioni sulla riscrittura medio-inglese della *Epistola Alexandri ad Aristotelem*

OMAR KHALAF

The purpose of the present essay is to account for the dynamics of re-elaboration the Middle English «Alexander's Letter to Aristotle» underwent with respect to its source, the «Latin Epistola Alexandri ad Aristotelem». In fact, what the criticism has generally considered an awkward work of translation actually hides a subtle – and sometimes even unconscious – process of rewriting that can be defined «Christian-oriented». Such re-elaboration will be analysed through the Descriptive Translation Studies' theoretical framework: textual differences between source-text and translation will be considered through Gideon Toury's normative approach and attempts will be made to contextualize the translator's dynamics of rewriting.

Sin dall'ultimo quarto del secolo scorso, l'ambito della traduzione ha conosciuto un fervore di studi innovativi che hanno coinvolto sia il piano teorico sia quello applicativo. Uno degli aspetti più indagati riguarda senza dubbio la dimensione storica, sociale e culturale della traduzione, in cui entrano in gioco forze di natura socio-politica come l'ideologia e il potere (LEFEVERE 1992). Oggetto della ricerca è il prodotto del processo traduttivo, il quale è studiato in una prospettiva orientata al testo di arrivo analizzato secondo un approccio che abbandona la componente prescrittiva tipica degli studi traduttologici precedenti in favore della descrittività. In questo senso, un contributo fondamentale allo sviluppo dei *Descriptive Translation Studies* è dato dal lavoro di Even-Zohar (1990), che introduce il concetto di polisistema, e di Toury (1995), il quale ha rilevato una serie di tendenze, di comportamenti che caratterizzano il lavoro del traduttore e li ha codificati in ciò che egli definisce «norme».

Tali studi sono stati condotti su traduzioni contemporanee; tuttavia, un certo numero di tentativi è stato effettuato per verificare l'applicabilità di questo quadro teorico anche all'ambito medievale. Buzzoni (2001) e Long (2010), ad esempio, hanno adottato l'approccio polisistemico

nell'analisi di traduzioni appartenenti, rispettivamente, al periodo antico e medio inglese.¹ Sulla scia di questi studi, il mio saggio si configura come un'indagine delle tecniche traduttive riscontrabili in un testo medio inglese scarsamente considerato dalla critica tradizionale e sostanzialmente sconosciuto a un pubblico più ampio come la *Letter of Alexander to Aristotle* (di seguito, *Lettera*), traduzione del testo latino noto come *Epistola Alexandri ad Aristotelem*² che narra delle avventure occorse ad Alessandro Magno e all'esercito macedone durante la marcia di conquista dell'Oriente.

La *Lettera* ci è pervenuta in *codex unicus*, ai fogli 138r-146r del manoscritto F 172 della Cathedral Library di Worcester, datato 1447. Il testo riemerge dall'oblio solamente nel 1978, anno dell'unica edizione pubblicata (DIMARCO, PERELMAN 1979), la quale però non ha contribuito a suscitare grande interesse nei confronti del testo. Il manoscritto contiene, oltre alla *Lettera*, altri testi appartenenti alla materia alessandrina, come la traduzione della *Parva recapitulatio* e la versione latina dell'*Epitaphium Alexandri*, unitamente ad opere di carattere religioso e moraleggiante. Tra di esse, il *Vangelo di Nicodemo*, la *Emendatio vitae* di Richard Rolle, un trattato sulle tentazioni dell'anima, gli *Atti degli apostoli*, i *Dicta philosophorum* di Pietro Alfonso, *The Scale of Perfection* di Walter Hilton (DIMARCO, PERELMAN 1978, pp. 2-6). Lo scarso interesse cui quest'opera è stata fatta oggetto dagli studiosi, tuttavia, non equivale necessariamente a una mancanza di spunti interessanti che, al contrario, emergono in modo chiaro dal confronto analitico con il suo testo-fonte.

Gli editori della *Lettera* sostengono che il testo è il risultato di una traduzione *verbum ad verbum* che riflette una tendenza traduttiva tipica del xv secolo. L'approccio del traduttore nei confronti del testo-fonte, secondo gli studiosi, sarebbe quindi orientato verso la resa letterale del testo latino, «slavish to the syntax of its original» (DIMARCO, PERELMAN 1978,

1. Per quanto concerne l'area nordica, invece, si vedano tra gli altri BAMPI 2006, 2007, e HELGASON 1999.

2. L'*Epistola* è incentrata sul racconto fittizio inviato da Alessandro Magno al suo maestro Aristotele in cui si narrano le meraviglie incontrate dal condottiero macedone durante la sua campagna militare in Asia. La data di composizione è sconosciuta, sebbene la critica lo dati alla tarda antichità. Originariamente parte integrante della narrazione leggendaria sulla vita di Alessandro scritta in greco e nota come *Pseudo-Callistene*, fu tradotta in latino da Giulio Valerio intorno al iv secolo. Tuttavia, iniziò presto a circolare una redazione indipendente, comunemente nota come *Epistola I*, che conobbe ampia circolazione nell'Occidente medievale e che si ritiene essere la vera fonte delle traduzioni in volgare di questo testo (CARY 1956, pp. 14-15). Sono ben 112 i testimoni della *Epistola* pervenuti sino ai giorni nostri; tra questi, trentatré sono di area inglese (BOER 1973; ROSS 1956).

p. 37). Questo è senz'altro vero, e alcuni esempi che verranno proposti lo dimostreranno in modo chiaro. Tuttavia, se sottoposta a un'analisi più approfondita, la *Lettera* fa emergere alcuni scarti significativi tra testo-fonte e traduzione, i quali si configurano come espressione non tanto di esigenze di tipo linguistico o stilistico fini a se stesse, quanto piuttosto di interventi di natura semantica ed ermeneutica che rivelano un processo di rielaborazione della *Epistola* affatto particolare.

In un'ottica che si basa sul concetto di differenza, oltre che linguistica, anche strutturale (TOURY 1980, p. 94), il sistema di «norme» codificato da Toury implica una distinzione fondamentale tra due atteggiamenti che caratterizzano il lavoro del traduttore. Egli, infatti, deve gestire la tensione che si crea tra il mantenersi il più possibile fedele al testo-fonte e conseguentemente ai valori culturali che esprime (quella che Toury definisce *translation's adequacy*, o «adeguatezza della traduzione»), e l'introduzione di elementi innovativi, determinando così una rielaborazione del testo-fonte che va oltre il mero dato linguistico. Questo atteggiamento è stato definito *translation's acceptability*, o «accettabilità della traduzione» (TOURY 1995, pp. 56-57).

La definizione del rapporto tra adeguatezza e accettabilità di una data traduzione rispetto al sistema culturale di arrivo può fornire informazioni importanti ai fini di un'analisi delle dinamiche che hanno guidato il processo traduttivo. Perciò, l'applicazione di questo quadro metodologico nello studio della *Lettera* permetterà di evidenziare quali elementi di innovazione il traduttore inglese ha (più o meno consapevolmente: l'importanza di questa distinzione sarà chiara più avanti) introdotto nel testo di arrivo.

Il fatto che alcune di queste traduzioni siano attestate unicamente in questo codice ha spinto Doyle a supporre che l'antologia fosse stata concepita come una prova della sua produzione per un pubblico con una conoscenza limitata della lingua latina (DOYLE 1959, p. 434). Anche una lettura non analitica della *Lettera* suggerisce che nemmeno il traduttore fosse completamente a proprio agio con il latino, tanto da spingere gli editori a giudicare il testo come un lavoro di traduzione piuttosto inaccurato e superficiale (DIMARCO, PERELMAN 1978, p. 37). In effetti, il traduttore talvolta fallisce nel tentativo di riprodurre in inglese il significato del testo-fonte, a causa della sua eccessiva aderenza al lessico e alla sintassi latini. Un esempio è dato dal seguente passaggio, in cui Alessandro intende allontanare da sé ogni possibile accusa di spingere l'esercito macedone alla guerra per il suo orgoglio personale:³

3. Gli editori hanno individuato il testo-fonte della *Lettera* nella redazione della *Epistola* contenuta nel manoscritto Mm.v.29 della Cambridge University Library. Di conseguenza, si

Et nunc spero quod agnoscis nihil me tamquam captantem iactantemque gloriam militiae nostrae asserere. Quae utinam minus fuissent laboriosa nobis nec tot rebus experimenta necesse esset cognoscere (29-33).

(E ora spero che tu riconosca che nulla mi caratterizza come colui che si appropriata o ostenta la gloria del nostro esercito. Perché avesse voluto il cielo che le fatiche fossero state per noi minori e non fosse stato necessario fare tali esperienze).

L'approccio del traduttore genera una frase finale che lascia molti dubbi a livello interpretativo, com'è possibile evincere dal passo evidenziato:

And now I hope thow knowist nought as taken host and veyneglorie of oure chivalrie, I assure the; whiche, wold God, their labours had bien lasse, **neither so many thynges experimentis necessarie were to knowe** (35-39)

(E ora spero che tu non ritenga ciò un'espressione di orgoglio e vanagloria da parte del nostro esercito, ti assicuro [che ciò non è]; poiché, lo avesse voluto Dio, i loro sforzi sarebbero stati minori, né così tante cose si sarebbero dovute conoscere necessariamente *experimentis* [sic]).

Come è evidente, il calco sintattico produce una frase finale priva di senso compiuto. Si può pertanto ipotizzare una certa inesperienza del traduttore nella comprensione della lingua latina, che si esplicita sia a livello morfologico, sia a livello lessicale: la resa di *experimenta* («esperienza») con *experimentis*, che in inglese medio ha il significato di «esperimenti» o «eventi sovranaturali», rivela una scarsa competenza sia sul piano puramente linguistico, sia su quello testuale. Casi simili sono individuabili in tutta la traduzione. Ad esempio, quando Alessandro narra che durante l'inseguimento ai danni del re indiano Poro furono scelte le strade più veloci a scapito di quelle più sicure:

Sed ego, ut fugientem ex proelio Porum quam primum adsequerer, antequam in desertas orbis terrarum abiret solitudines, compendiosa magis quam tuta itinera eligere malui (99-102).

(Ma io, per raggiungere Poro che fuggiva dalla battaglia, prima che pervenisse nelle deserte solitudini della terra, preferii strade brevi a quelle sicure).

userà questo testimone (edito congiuntamente alla *Lettera* in DiMARCO, PERELMAN 1978) come base del confronto tra testo-fonte e traduzione. Per fornire un riferimento dei passi citati, fornirò il numero di righe in cui si trovano nelle rispettive edizioni.

L'eccessiva aderenza all'ordine delle parole del testo-fonte e la probabile scarsa competenza del traduttore a livello lessicale producono il risultato seguente:

But I as the flighte of the bataile of Porrus whiche first I followed, before that he went in to the desertes and wildernesses, **most compendious land of al the world, more than siker and sure jorney wold I to cheese** (123-127).

(Ma io, in occasione della fuga dalla battaglia da parte di Poro, che ho subito inseguito, prima che egli si inoltrasse nei deserti e nelle zone selvagge, io **avrei voluto scegliere il percorso più breve di tutto il mondo** [?], **piuttosto che un viaggio sicuro**).

A parte il mancato riconoscimento della frase finale introdotta da *ut* sostituito dalla congiunzione temporale *as*, il traduttore equivoca il referente originario di *orbis terrarum* (cioè *desertas solitudines*) creando un superlativo (*most compendious land*) che non esiste nel testo-fonte; inoltre, difficilmente spiegabile è anche il termine *land*, che ho tradotto con «percorso» per comodità del lettore ma che in medio inglese non aveva questa accezione. Un ultimo esempio, di carattere zoologico, riguarda le dimensioni spropositate degli ippopotami che Alessandro incontra in India: a fronte del latino *maiores elephantorum corporibus hippotami*, la traduzione recita *eliphauntis more of bodies than epothams*. In questo caso, l'eccessiva aderenza all'ordine delle parole nella frase latina, non accompagnata da una corretta interpretazione a livello morfologico, porta all'espressione di un concetto diametralmente opposto a quello originario.

La scarsa competenza del traduttore non coinvolge solo il dato linguistico, bensì anche aspetti culturali tipici dell'antichità classica e latina: tra tutti, l'esempio più significativo riguarda la confusione tra il dio Libero (*Liber*) e il termine *liber*, «figlio» o «libero». Delle quattro occorrenze di *Liber* attestate nella *Epistola*, le prime due sono state tradotte «mio [di Alessandro] figlio» e «figli liberi»; le altre due sono state omesse. Questa interpretazione (o omissione) non deve essere vista come un tentativo di mascherare gli elementi pagani presenti nel testo-fonte, che al contrario saranno tutti mantenuti, bensì rappresenta un ulteriore indizio della limitata competenza del traduttore nei confronti della lingua e della cultura latina. Egli, infatti, quando non riconosce elementi presenti nel testo-fonte in quanto estranei al suo retroterra culturale, li sottopone ad un processo di rielaborazione e di adattamento limitato dalle sue conoscenze, oppure li elimina dalla traduzione.

Al di là dei casi di mancata comprensione come quelli appena evidenziati, la *Lettera* nel suo insieme è il risultato di un atteggiamento del

traduttore volto a preservare la struttura narrativa del testo, ma allo stesso tempo mirato ad adattare alcuni aspetti particolari a un preciso contesto culturale. Questo comportamento può essere associato alla norma dell'accettabilità della traduzione identificata da Toury. Particolare attenzione sarà data a termini o espressioni specifici nella *Lettera*, che derivano sia da interpolazioni operate dal traduttore, sia da particolari interpretazioni del testo-fonte. Significativo è l'inserimento ad esempio, nella parte iniziale del testo, dell'inciso *wold God* («voglia Dio»), assente nella *Epistola*. Questa interpolazione rivela sin dall'inizio la direzione presa dal traduttore nel suo processo di riscrittura del testo-fonte. La riscrittura in chiave cristiana della *Lettera*, infatti, si rende evidente in numerosi punti del testo, talvolta attraverso dinamiche che si potrebbero definire inconsapevoli. Per esempio, quando Alessandro descrive la punizione inflitta alle guide traditrici che hanno condotto l'armata macedone in un'imboscata, la *Epistola* narra:

Tunc ego locorum demonstratores qui nos semper in insidias deducebant, pessime meritos, crurifragio puniri iussi ut et nocte uiui spirantesque a serpentibus consumerentur (326-329).

(Allora comandai che chi ci aveva condotto in quei luoghi e che ci aveva messo di fronte a insidie perenni, fosse punito con la rottura delle ossa delle gambe affinché, ancora vivo e cosciente, venisse divorato dai serpenti).

La traduzione del latino *crurifragio puniri iussi* con l'inglese *I bad punyssh theym to the turment of the cros* («ho comandato di punirli attraverso il tormento della croce», rr. 395-396) suggerisce che il traduttore ha confuso il termine latino *crurifragium* («rottura delle ossa delle gambe») con *crucifragium* («crocifissione»). La presenza di *crurifragium* nel manoscritto di Cambridge esclude la possibilità che si tratti di un errore causato da una variante presente nel testo-fonte. Piuttosto, questo intervento suggerisce un'interpretazione del traduttore fortemente influenzata dal *background* culturale e ideologico in cui opera, che lo avrebbe portato ad una lettura errata del termine. Egli, infatti, interpreta il passo secondo parametri chiaramente cristiani, che richiamano in modo evidente la passione e la crocifissione di Cristo. La sua conoscenza imperfetta del latino corrobora l'ipotesi di un intervento inconsapevole: avendo forse una maggiore familiarità con il lessico legato alle Sacre Scritture, il traduttore può aver letto *crurifragium* in modo distorto, riportandolo a un ambito semantico a lui più familiare. Un errore scribale molto frequente nella pratica di copiatura dei testi nel Medioevo, in effetti, riguarda la confusione tra il grafo <c> e <r>; ciò potrebbe aver contribuito alla lettura «condizionata» del traduttore.

Il termine *crurifragium*, inoltre, non compare in alcun testo del Nuovo Testamento, né in opere religiose medievali in lingua latina. Perciò, è ipotizzabile che il traduttore non conoscesse il termine.⁴ Proprio per la sua probabile involontarietà, questo intervento è particolarmente significativo nell'analisi della riscrittura della *Epistola*, poiché rispecchia un atteggiamento del traduttore che si pone in stretta relazione sia con la sua formazione culturale, sia con il sistema letterario in cui la *Lettera* va ad inserirsi.

Altri punti della *Lettera* evidenziano il continuo ricorso del traduttore al patrimonio lessicale e ideologico proprio dell'ambito morale e religioso. Quando Alessandro racconta del suo arrivo in India, il traduttore chiosa l'evento con l'avverbio *courteisly*, attestato in opere religiose a partire dal XV secolo per indicare la disposizione del credente alla preghiera.⁵

Ancora, il latino *cum universo Caspias Portas perueneram exercitu* («giunti alle Porte Caspie con l'intero esercito», rr. 92-93) è stato tradotto *with al and universal Yaatis of Caspie bi the lovyng and lusty host* («con tutte e le universali [?] Porte Caspie dall'affettuoso e amorevole esercito», rr. 113-114). In questo caso, segnalato anche dagli editori, oltre a non aver compreso il costituente discontinuo *cum universo... exercitu*, il traduttore ha interpretato il verbo piuccheperfetto *perueneram* (traducibile in italiano con «fui giunto») come *per veneram* (da interpretarsi come «attinente Venere» e quindi «relativo all'amore»). La mancata comprensione del verbo da parte del traduttore scatena una rielaborazione affatto particolare, che si esplicita nell'eliminazione del presunto riferimento a Venere e nella scelta di un sintagma (*lovyng and lusty host*) che risulta più accettabile al sistema culturale e ideologico di arrivo. Uno dei significati di *host*, infatti, indica la comunità cristiana,

4. Si veda MIGNE, *Patrologia Latina*, consultabile online all'indirizzo: <http://pld.chadwyck.co.uk/> (2013/01/27).

5. *Epistola*: «Mense itaque Julio deficiente in India Fasiacen pervenimus» («alla fine del mese di luglio raggiungemmo Fasiacen, in India», 58-59). *Lettera*: «Also in thend of the moneth of July we cam *curteisly* in to Ynde» («Anche alla fine del mese di luglio arrivammo con buona disposizione d'animo in India», 69-70). Si veda la glossa a margine di *1Re*, 25, nel testimone di Londra, British Library, MS Cotton Claudius E.2: *Blesse oure lord in gretynge hym curteysly and in axinge mekly his benefice* («Benedici Nostro Signore pregandoLo con buona disposizione d'animo e chiedendoGli umilmente grazia»). L'avverbio compare anche più avanti, nella frase «*curteisly* I comaunded to Antiochus to turne» («comandai con buona disposizione d'animo ad Antioco di tornare», 611-612), che traduce «diverti [...] imperavi Antiohu» della *Epistola* (508); in questo caso, però, esso non sembra avere alcun connotato religioso, bensì potrebbe essere stato inserito dal traduttore forse al fine di smorzare la perentorietà del comando. Ciò, comunque, si pone in linea con un atteggiamento generale del traduttore teso a mantenere una visione generalmente positiva di Alessandro.

la Chiesa, e l'aggettivo *lusty* è attestato in numerosi testi religiosi per esprimere l'amore cristiano.⁶ In seguito all'intervento del traduttore, la frase nella *Lettera* sembra riferirsi a una processione religiosa piuttosto che a un esercito. Anche ciò che sembra essere un semplice errore di resa può in realtà suggerire una lettura della *Epistola* in chiave religiosa: la frase *illi maiorem hosti quam mihi fauorem accommodantes* («essi [le guide traditrici], volendo favorire il nemico più di noi», 111) è stata tradotta con *thei, more enemyes to theymsilf than to me* («essi, nemici più di se stessi che verso di me», 139-140). Questo, piuttosto che un semplice errore di interpretazione, può essere letto come una eco del passo presente nel Vecchio Testamento, precisamente in *Tb*, 12, 10: «coloro che commettono il peccato e l'ingiustizia sono nemici della propria vita».

Un altro aspetto che testimonia una riscrittura del testo in chiave cristiana è riscontrabile nel trattamento del traduttore dei termini latini *anima* e *animus*: secondo i dizionari latini, il primo si riferisce al soffio vitale, e quindi alla vita biologica, mentre il secondo indica lo spirito, inteso come forza d'animo, coraggio (CASTIGLIONI, MARIOTTI 1986).⁷ Mentre nella *Epistola* nessuno dei due sostantivi possiede connotazioni riferibili alla seconda accezione, nella *Lettera* tutte le occorrenze sono state tradotte in modo univoco con il termine *soule*, il quale, generalmente, non esprime i concetti di «vita» o «coraggio», bensì si riferisce all'anima immortale;⁸ ciò evidenzia ancora una volta una lettura del testo fortemente influenzata dalla componente religiosa. Questa trasposizione semantica compare nell'episodio in cui il soldato Zefiro, durante la marcia nel deserto, trova dell'acqua in una pietra cava e senza esitare la offre ad Alessandro. Nella *Epistola*, quest'ultimo giustifica il gesto del suo uomo affermando: *animae [...] meae magis quam suae uitae consulebat* («aveva a cuore la mia salute più della sua vita», rr. 139-140). In questo caso, *anima* si riferisce chiaramente alla vita di Alessandro e alla sua integrità fisica. Nella *Lettera*, il passo è tradotto come segue: *he, knowing my soule, counsailed more hys owne* («egli, conoscendo la mia anima, ha assistito meglio la propria», rr. 171-172). Nel suo insieme, questa frase presenta due aspetti degni di nota: in prima istanza, si ri-

6. Si veda, tra gli altri, *The Pilgrimage of the Soul*, 4, 2, 57b: *Al þat sche saith is ful amyabill, sweet, and lusty* («Tutto ciò che dice è amabile, dolce e amorevole», CUST 1859).

7. Si vedano anche i due lemmi nel *Thesaurus Linguae Latinae*, consultabile online alla pagina http://refworks.referenceglobal.com/Xaver/start.xavstartbk=deGruyter_TLL&bkb=deGruyter_TLL&startSkin=english (2013/01/27).

8. Si veda il lemma *soule* nel *Middle English Dictionary*, consultabile alla pagina <http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/medidx?size=First+100&type=headword&q1=soule&rgxp=constrained/> (2013/01/27).

scontra ancora una volta la traduzione di *anima* con *soule*. In secondo luogo, l'opera di riscrittura in questo caso coinvolge anche la costruzione sintattica della frase e determina la trasmissione di un significato assai diverso rispetto al testo-fonte. Infatti, il traduttore (ancora una volta!) non coglie il significato della frase comparativa che mette in relazione la vita di Alessandro con quella di Zefiro nella scala di valori di quest'ultimo. Nella *Lettera* il soldato non ha a cuore la vita di Alessandro più della sua, bensì ha agito per il bene della sua stessa anima mettendo in pratica il concetto della salvezza attraverso le buone azioni, tipico del cristianesimo romano. Ancora, nella *Epistola* Alessandro racconta di come incitasse i suoi soldati a non soccombere alle avversità e ai pericoli che si presentano durante la spedizione:

Orabam Macedones, ne aduersis casibus cederent neue deficerent (278-280).

(Pregai i Macedoni che non cedessero alle avversità e che non si scoraggiassero).

Attraverso la rielaborazione di questo passo, il traduttore evidenzia ancora una volta l'importanza da lui attribuita all'elemento spirituale, indizio significativo di una riscrittura del testo in chiave cristiana che non risparmia la stessa figura di Alessandro e il suo atteggiamento nei confronti dell'esercito macedone:

I praied the Macedonyes that for non unhappy cause or diversite thei shuld nat falle *ne faile in perel of lif and soule* (336-338).

(Pregai i Macedoni che in situazioni infelici o avverse non si abbattessero *né peccassero a scapito della vita e dell'anima*).

La preoccupazione di Alessandro per la *lif and soule* dei suoi soldati rappresenta un'innovazione rispetto al testo-fonte e rivela in modo chiaro il *background* religioso che orienta le scelte del traduttore. Nella *Lettera*, ciò che preme ad Alessandro non è solo l'integrità fisica dei suoi uomini, ma anche quella spirituale, come si conviene a un chierico o a un monaco.

La connotazione spirituale della *Lettera* si manifesta anche attraverso interpolazioni deliberate del traduttore, che a volte risultano avulse dal contesto: quando Alessandro dichiara l'impossibilità di descrivere la moltitudine dei soldati che formano l'esercito di Poro, il passo latino *mihi uisum describere* (r. 63) è stato tradotto con *to describe and write in my bosum* (rr. 76-77). La presenza del sintagma *in my bosum* è difficilmente spiegabile dal punto di vista traduttivo poiché irrilevante rispetto al messaggio trasmesso dal testo-fonte e priva di senso logico all'interno

della frase tradotta.⁹ Cionondimeno, nel nostro caso l'espressione assume un'importanza particolare: «the seat of emotions and thought; heart, mind, innermost being» è una delle accezioni di *bosum* riportate dal *Middle English Dictionary*. Questo significato è chiaramente riconducibile al repertorio linguistico e ideologico cristiano del traduttore, tanto più che l'espressione è attestata prevalentemente in scritti religiosi, tra cui la *Bibbia* di Wyclif (6 volte¹⁰) e il *Commento ai Salmi* di Richard Rolle (2 volte¹¹).

Un ultimo esempio riguarda la riscrittura dell'episodio in cui Alessandro e alcuni uomini del suo seguito giungono presso gli alberi del Sole e della Luna, che hanno il potere di profetizzare il futuro. La *Epistola* riporta le parole del sacerdote, il quale ammonisce che l'accesso al recinto sacro è precluso a chiunque abbia avuto contatto con donne o giovani:

«Si a coitu» inquit «puerili et femineo contactu uacas, scilicer intrabis diuinum lucum; sin alias non licet ingredi» (568-570).

(«Se siete mondi dal contatto con giovani o donne», disse, «entrerete senza pericoli nel luogo divino; in caso contrario non vi è permesso l'accesso»).

Nella *Lettera*, ogni riferimento all'aspetto omosessuale è omissis, coerentemente con un approccio orientato all'esaltazione della morale cristiana e alla soppressione di elementi in contrasto con essa. Il passo tradotto riporta:

If thou be voide and cleene of wymmens felawship, thou shalt entre that godly place; if otherwise, it is nat lieful the to entre (687-689).

(Se siete mondi e puri dalla compagnia delle donne, potrete entrare in questo luogo divino; nel caso contrario, non vi è concesso entrare).

Questi sono solo gli esempi più rilevanti di riscrittura riscontrabili nella traduzione medio-inglese. L'opera del traduttore, tuttavia, non determina modificazioni sostanziali nella struttura narrativa del testo rispetto alla *Epistola*. A parte il caso di Liber visto in precedenza, dovuto a tutti i riferimenti agli aspetti pagani sono stati significativamente mantenuti: un esempio su tutti è il passo *uerebantur dicere ne deorum ira premeret* (rr. 482-483), tradotto con *we shamed to say that the wrath of*

9. «We are at loss to account for this phrase» è il commento di DiMARCO, PERELMAN 1978, p. 124.

10. *Gb*, 19; 23; 31; *Sal*, 34; 88; *1Re*, 3 (HEATH, WESTALL 1815).

11. *Sal*, 34; 83 (BRAMLEY 1844).

the goddis us overpressed (rr. 581-582). Il mantenimento di tali elementi nella *Lettera* suggerisce che, a dispetto dell'uso di una terminologia appartenente al patrimonio lessicale cristiano, il traduttore non aveva alcun atteggiamento di tipo censorio rispetto al testo-fonte. Il *fil rouge* religioso-spirituale che sembra aver guidato la riscrittura della *Epistola* suggerisce l'ipotesi che il traduttore appartenesse effettivamente al clero o ad un'istituzione monastica; inoltre, i casi di fraintendimento della sintassi latina a cui si è accennato prima ed una generale sensazione di inaccuratezza stilistica favoriscono l'ipotesi che si tratti di un esercizio condotto da un traduttore di scarsa esperienza.

L'adattamento del testo latino a una realtà culturale specifica, cui sia il traduttore che il pubblico della *Lettera* appartenevano, determina quindi la rielaborazione del sistema di significati del testo-fonte. Il processo di riscrittura suggerisce la fruizione della *Lettera* in un *milieu* clericale, ed è questo l'ago della bilancia che determina l'equilibrio tra accettabilità e adeguatezza del testo tradotto: la presenza nel codice di altre due opere come la *Parva recapitulatio* e l'*Epitaphium Alexandri*, attestate frequentemente in manoscritti che contengono anche la *Epistola* (Ross 1956), suggerisce che la materia alessandrina suscitava un certo interesse presso il pubblico destinatario del codice. I lettori, forse, identificavano Alessandro Magno come una figura esemplare al pari dei grandi sapienti presenti in altri testi contenuti nel codice come i già citati *Dicta philosophorum* di Pietro Alfonso, e che con ogni probabilità non era ritenuta in contrasto con i dettami morali trasmessi da questi ultimi, dalla *Scale of Perfection* e dalle altre opere raccolte nel manoscritto. Il traduttore è intervenuto raramente sul testo per modificare in modo positivo o negativo la figura di Alessandro: eccezion fatta per l'episodio degli alberi del Sole e della Luna e dell'introduzione di *curteisly* segnalata precedentemente, in effetti, nella *Lettera* non si rileva alcun intervento censorio o mirato a una maggiore caratterizzazione di aspetti specifici del condottiero macedone o del suo esercito. Perciò, dato per assunto l'alto livello di accettabilità del testo di partenza, l'intervento del traduttore si è concentrato sulla rielaborazione lessicale e sull'interpolazione di elementi cristiani. Alcuni di essi, con ogni probabilità, sono stati introdotti in modo affatto inconsapevole e sono legati a un'interpretazione del testo fortemente influenzata dal *background* culturale del traduttore, il quale ha attinto direttamente al repertorio lessicale di sua competenza, rafforzando in questo modo la riscrittura in chiave cristiana della *Epistola*. Il livello di adeguatezza della traduzione, quindi, può essere visto come inserito all'interno di una dinamica circolare: il traduttore adatta la *Epistola* al sistema religioso cui appartiene attraverso interventi mirati nel testo, ma egli stesso, a sua volta, è fortemente influenzato da tale contesto a

livello inconscio. Questa lettura del mondo «cristianocentrica» giustifica, come già visto, l'interpretazione di *crurifragium* con *turment of the cross* o la resa costante di *anima* con *soule*. L'approccio talvolta inconsapevole del traduttore nei confronti della *Epistola* può essere letto attraverso quella che Toury definisce «legge di standardizzazione crescente» (*law of growing standardization*), che definisce il processo di adattamento del testo-fonte al sistema culturale di arrivo. Nel caso della *Lettera*, alcuni «testemi» (*textemes*) della *Epistola* (le espressioni testuali del repertorio linguistico latino) sono stati tradotti attraverso i «repertoremi» (*repertoremes*, intesi come elementi del repertorio linguistico e culturale) tipici del mondo cristiano medievale. Il sistema culturale di arrivo, quindi, attraverso restrizioni di tipo linguistico e ideologico, influenza fortemente l'opera del traduttore e il suo atteggiamento nei confronti del testo da tradurre. E proprio l'*ideologia* è un elemento centrale in questo discorso. Come afferma Lefevere, essa

dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the «universe of discourse» expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in (LEFEVERE 1992, p. 41).

È quindi l'ideologia a determinare le scelte del traduttore; nel caso della *Lettera*, come abbiamo visto, essa è riconducibile all'ambito religioso e influenza l'opera di riscrittura sia per quanto concerne l'aspetto lessicale, sia per quanto riguarda eventuali atteggiamenti di tipo censorio (come l'eliminazione del riferimento ai rapporti omosessuali discusso in precedenza). Essa esercita un'influenza così grande nel traduttore che quest'ultimo è indotto a interpretare molti punti della *Epistola* in chiave cristiana, a volte in modo chiaramente inconsapevole, data anche la sua scarsa conoscenza della lingua latina.

Ulteriori informazioni verrebbero sicuramente fornite dallo studio del contesto in cui il traduttore ha operato, collocabile con ogni probabilità nello *scriptorium* della cattedrale di Worcester e dall'indagine sulla possibile committenza del manoscritto. Una tale analisi esulerebbe dal proposito principale di questo saggio. Tuttavia, la speranza è che questa indagine possa aver ulteriormente dimostrato che l'approccio descrittivo su cui si basano i *Descriptive Translation Studies* può essere efficacemente applicato anche alle traduzioni medievali.

A guisa di nota finale, intendo segnalare un aspetto che sembra essere stato scarsamente preso in considerazione da Toury (i cui studi, lo ricordo ancora, riguardano prevalentemente l'ambito delle traduzioni

moderne): si tratta del ruolo che il sistema culturale di arrivo gioca nella lettura del testo da parte del traduttore, prima ancora che nella sua opera di rielaborazione e riproposizione «target oriented» del testo. Questo aspetto può essere letto sia a livello macroscopico, secondo il concetto di «polisistema» introdotto da Even-Zohar (1990), sia a livello microscopico, che coinvolge il livello culturale e le competenze proprie del traduttore – quest’ultimo aspetto non sempre riflette le istanze culturali di cui egli si fa promotore. Come dimostrato da questa indagine, l’impostazione religiosa del traduttore della *Lettera* ha determinato una lettura condizionata fin dall’inizio dal contesto religioso cristiano in cui quest’ultimo si è formato culturalmente. Ciò, di conseguenza, lo avrebbe spinto a leggere singoli termini o a interpretare passi della *Epistola* secondo le competenze che si è creato attraverso la lettura di testi religiosi, come le sue scelte lessicali tendono a dimostrare. Tuttavia, l’atteggiamento traduttivo può essere motivato solo in parte dalla ricerca dell’adeguatezza rispetto all’equivalenza come dimostrato, in altri casi, da Buzzoni (2001, p. 221); abbiamo visto, infatti, che alcune scelte tradiscono un’interpretazione linguisticamente errata del testo di partenza. L’eccessiva aderenza all’ordine delle parole dell’ipotesto nei passi proposti in precedenza è paradigmatica in questo senso, come la mancata comprensione del teonimo *Liber*. Ancora più rivelatrice è la resa di *crurifragium*, poiché evidenzia nel modo più chiaro entrambi gli aspetti qui proposti: da essa si evince, infatti, la conoscenza da parte del traduttore di un lessico latino limitato all’ambito delle Sacre Scritture. L’interpretazione di questi elementi rivela a mio avviso non tanto una rielaborazione consapevole del testo in nome di un approccio «target oriented», quanto, forse più banalmente ma non meno significativamente, un difetto del traduttore, il quale non è in grado di padroneggiare il repertorio linguistico latino con la dovuta competenza. In tali situazioni, un aspetto fondamentale del traduttore, che è quello di tramite dalla lingua di partenza a quella di arrivo, può venire meno.

In conclusione quindi, il *background* religioso del traduttore è senz’altro una componente fondamentale dell’ideologia sottesa alla riscrittura della *Lettera* e si dimostra essere l’elemento su cui ruota la tensione del traduttore verso l’adeguamento al sistema di valori cristiano di cui egli stesso è parte. Tuttavia, un altro elemento che ha condizionato questo lavoro di traduzione e che a mio avviso non può essere relegato in posizione secondaria nell’analisi della *Lettera* è la sua limitata competenza della lingua e del sistema culturale latini. Entrambi, in ogni caso, hanno contribuito in modo decisivo alla riscrittura della *Epistola* secondo un sistema di valori squisitamente cristiano.

BIBLIOGRAFIA

- BAMPI 2007 = M. BAMPI, *The Reception of the Septem Sapientes in Medieval Sweden between Translation and Rewriting*, Göttingen, Kümmerle Verlag, 2007.
- BASSNETT, BUSH 2006 = S. BASSNETT, P. BUSH, *The Translator as Writer*, London, Continuum, 2006.
- BOER 1953 = W. BOER, *Epistola Alexandri ad Aristotelem ad codicum fidem edita et commentario critico instructa*, The Hague, 1953 (dissertatio inauguralis).
- BRAMLEY 1884 = H.R. BRAMLEY (ed.), *The Psalter, or Psalms of David and Certain Canticles*, Oxford, Clarendon Press, 1884.
- BUNT 1994 = G.H.V. BUNT, *Alexander the Great in the Literature of Medieval Britain*, Groningen, Erbert Forsten, 1994.
- BUZZONI 2001 = M. BUZZONI, *Traduzione interlinguistica ed endolinguitica nella versione alfrediana del De Consolatione Philosophiae*, in M.G. CAMMAROTA, M.V. MOLINARI (a cura di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Sestante, 2001, pp. 209-226.
- CARY 1956 = G. CARY, *The Medieval Alexander*, ed. D.J.A. Ross, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.
- CASTIGLIONI, MARIOTTI 1986 = L. CASTIGLIONI, S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1986.
- CUST 1859 = *The Booke of the Pilgrimage of the Sowle*, ed. K.I. Cust, London, Basil Montagu Pickering, 1859.
- DIMARCO, PERELMAN 1978 = V. DIMARCO, L. PERELMAN (eds), *The Middle English Letter of Alexander to Aristotle*, Amsterdam, Rodopi, 1978.
- DOYLE 1959 = A. DOYLE, *An Unrecognized Piece of Piers the Ploughman's Creed and Other Work by its Scribe*, «Speculum», 34, 1959, pp. 428-436.
- EVEN-ZOHAR 1990 = I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, «Poetics Today», 11, 1990.
- GENTZLER 2001 = E. GENTZLER, *Contemporary Translation Theories*, 2nd rev. ed., Clevedon, Multilingual Matters, 2001.
- The Holy Bible* 1815 = *The Holy Bible: Containing the Old and New Testaments and the Apocrypha*, ed. R. Heath, Ch. Westall, London, White, 1815.
- HELGASON 1999 = J.K. HELGASON, *The Rewriting of Njáls Saga: Translation, Ideology and Icelandic Sagas*, Clevedon, Multilingual Matters, 1999.
- KURATH, KHUN 1954 = H. KURATH, SH. KUHN, *Middle English Dictionary*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1954.
- LEFEVERE 1985 = A. LEFEVERE, *Why Waste Our Time on Rewrites*, in TH. HERMANS (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London - Sydney, Croom Helm, 1985, pp. 215-243.
- LEFEVERE 1992 = A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.
- LONG 2010 = L. LONG, *Medieval Literature through the Lens of Translation Theory. Bridging the Interpretive Gap*, «Translation Studies», 3, pp. 61-77.
- ROSS 1956 = D.J.A. ROSS, *A Check-list of Mss of Three Alexander Texts: the Julius Valerius Epitome, the Epistola ad Aristotelem and the Collatio cum Dindimo*, «Scriptorium», x, 1956, pp. 127-132.

TOURY 1980 = G. TOURY, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

TOURY 1995 = G. TOURY, *The Nature and Role of Norms in Translation*, in G. TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995, pp. 53-69.

